Meisterwerke
aus dem

Masterpieces
from the

Guggenheim

Museum

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/meisterw00kren

Meisterwerke aus dem Guggenheim Museum
Masterpieces from the Guggenheim Museum

Residenzgalerie, Salzburg 24. Juli bis 1. September 1990

Kandinsky
Marc
Chagall

Picasso
Brancusi
Léger
Delaunay

Meisterwerke aus dem / Masterpieces from the

Guggenheim Museum

Mit einer Einleitung von / With an introduction by

Thomas Krens

Solomon R. Guggenheim Museum

Prestel

Erschienen anläßlich der gleichnamigen Ausstellung
in der Residenzgalerie, Salzburg,
24. Juli - 1. September 1990.
Die Ausstellung wurde vom
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
organisiert.

Published on the occasion of the exhibition
of the same name organized by the
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
and shown at the Residenzgalerie, Salzburg,
July 24 - September 1, 1990.

Die Ausstellung wurde durch die großzügige Unterstützung der Dr. Mortimer and Theresa Sackler Foundation und der Mundipharma-Gruppe ermöglicht. Weiters danken wir den Sponsoren: Austrian Airlines, offizieller Transporteur der Ausstellung, Zumtobel AG, Juwelier Schullin, Creditanstalt Bankverein und Verein der Freunde der Salzburger Festspiele. Kunsttrans und Hasenkamp Internationale Transporte unterstützten die Planung und Durchführung des Transportes.

This exhibition would not have been possible without the support of The Dr. Mortimer and Theresa Sackler Foundation and the Mundipharma Group. Additional assistance has been provided by: Austrian Airlines, the official carrier of the presentation, Zumtobel AG, Juwelier Schullin, Creditanstalt Bankverein and Verein der Freunde der Salzburger Festspiele. Kunsttrans and Hasenkamp Internationale Transporte have provided assistance with ground transportation for the presentation.

Übersetzung aus dem Amerikanischen:
Wolfgang Himmelberg

Umschlagbild:
Wassily Kandinsky: Reifrockgesellschaft, 1909

Cover illustration:
Vasily Kandinsky, Group in Crinolines, 1909

Frontispiz: Außenansicht des Solomon R. Guggenheim Museums, New York

Frontispiece: Exterior view of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Photonachweis:
Myles Aronowitz: Kat. 8; Carmelo Guadagno: Kat. 30,
Carmelo Guadagno und David Heald: Kat. 16
David Heald: Kat. 1-7, 9-15, 17-29, 31-40
Textabbildungen:
Guggenheim Museum (Hope Associates Corp. S. 16, David Heald S. 32, 33 unten, 52 links, Carmelo Guadagno S. 38, Robert E. Mates 27, 28)

Photographic Credits:
Myles Aronowitz: cat. 8; Carmelo Guadagno: cat. 30;
Carmelo Guadagno and David Heald: cat. 16;
David Heald: cat. 1-7, 9-15, 17-29, 31-40
Text illustrations:
Guggenheim Museum (Hope Associates Corp. p. 16, David Heald pp. 32, 33 bottom, 52 left, Carmelo Guadagno p. 38, Robert E. Mates 27, 28)

© 1990 The Solomon R. Guggenheim Foundation,
New York
© der abgebildeten Werke von
Brancusi, Chagall, Robert Delaunay,
Kandinsky, Léger und Picasso bei
VBK Verwertungsgesellschaft Bildender
Künstler, Wien, 1990

© 1990 The Solomon R. Guggenheim Foundation,
New York
© of works illustrated by Brancusi, Chagall,
Robert Delaunay, Kandinsky, Léger, and Picasso
by VBK Verwertungsgesellschaft Bildender Künstler,
Vienna, 1990

Erschienen im Prestel-Verlag
Mandlstr. 26, D-8000 München 40
Tel. (089) 3817090, Fax: (089) 38170935

Published by Prestel-Verlag
Mandlstr. 26, D-8000 Munich 40
Tel. (89) 3817090, Fax: (89) 38170935

Gestaltung: Friderun Thiel, München
Farbreproduktionen: Karl Dörfel GmbH, München
Satz, Druck und Bindung:
Passavia Druckerei GmbH Passau
Printed in Germany
ISBN 3-7913-1069-0

Design: Friderun Thiel, Munich
Color separations: Karl Dörfel GmbH, Munich
Typesetting, printing and binding:
Passavia Druckerei GmbH Passau
Printed in the Federal Republic of Germany
ISBN 3-7913-1069-0

Inhalt / Contents

Vorwort und Dank / Preface and Acknowledgments
6

Thomas Krens

Das Guggenheim Museum: Ein amerikanisches Museum mit europäischem Gesicht

The Guggenheim: An American Museum with a European Face

10

Zeittafel / Chronology of Events
49

Tafelteil / Plate section
55

Wassily (Vasily) Kandinsky
56

Franz Marc
72

Marc Chagall
84

Pablo Picasso
92

Constantin Brancusi
104

Fernand Léger
112

Robert Delaunay
126

Liste der ausgestellten Werke / Works in the Exhibition
138

Vorwort und Dank

Auf den ersten Blick mag diese Ausstellung von vierzig Meisterwerken aus den Guggenheim Sammlungen in der Residenzgalerie in Salzburg überraschen. In ihrem bescheidenen Umfang vermag sie kaum einen systematischen Überblick über die Sammlung als Ganzes zu vermitteln; auch steht die Auswahl von sieben verschiedenen Künstlern aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts unter keinem bestimmten Thema. Das Verbindende ist einzig die hohe Qualität der einzelnen Werke. Einige der schönsten Beispiele der Kunst unseres Jahrhunderts sind hier versammelt, Meisterwerke von Künstlern, deren Beitrag zur Geschichte der Kunst unbestritten ist. In gewissem Sinne ist es somit eine Ausstellung für Kenner. Aus den Werken von sieben in den Sammlungen des Guggenheim Museums gut vertretenen Künstlern wurden die hier gezeigten mit Bedacht wegen ihrer besonderen Virtuosität oder Meisterschaft ausgewählt. Wenn die Ausstellung auch kein bestimmtes Thema hat und weder chronologisch noch stilistisch geordnet ist, so vermitteln die vierzig Arbeiten von Kandinsky, Marc, Picasso, Chagall, Léger, Delaunay und Brancusi zusammen doch reizvolle und aufschlußreiche Einblicke in Anfänge und Höhepunkte der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Und – vielleicht ebenso wichtig – sie zeigen den Reichtum und die Bandbreite der Sammlungen der Solomon R. Guggenheim Foundation.

Denn ganz abgesehen von der Qualität der Kunstwerke und dem Rang der Künstler ist es natürlich ein Hauptanliegen dieser Ausstellung, die Möglichkeiten für eine formelle Verbindung zwischen der Solomon R. Guggenheim Foundation und der Stadt Salzburg aufzuzeigen. Ein Architektenwettbewerb für ein Museum im Mönchsberg und die Bereitschaft der Guggenheim Foundation, ihre Präsenz in Europa weiter auszubauen, trafen unerwartet zusammen, so daß nach gründlichen Untersuchungen im Laufe des vergangenen Jahres nun der Vorschlag zu einer formellen Zusammenarbeit gemacht werden konnte. In den kommenden Monaten wird dieser Vorschlag diesseits und jenseits des Atlantiks in allen Einzelheiten auf seine Realisierbarkeit geprüft werden – in Österreich

Preface and Acknowledgments

At first glance, this exhibition of forty masterpieces from the Guggenheim collections might seem an unlikely exhibition for the Residenzgalerie in Salzburg. In its modest scale it is hardly a systematic overview of the collection as a whole; its focus on seven disparate artists from the early part of the twentieth century dispels any notion of a specific thematic structure. If there is any ingredient that binds these works of art together, however, it is surely the quality of the individual works. Assembled here are some of the finest examples of the art of this century, masterpieces by artists whose respective contributions to the history of art is beyond question. On one level it is a connoisseur's exhibition. Within the loose framework of seven artists well represented in the Guggenheim collections, each of the works exhibited here was carefully selected for specific features of elegance or virtuosity that rest within the object itself. Although the exhibition does not depend on a specific relationship to a didactic theme, or chronological or stylistic sequence, taken together these forty works by Kandinsky, Marc, Picasso, Chagall, Léger, Delaunay and Brancusi offer tantalizing and revealing insights into the origins and achievements of early twentieth-century art. Perhaps just as important, they also demonstrate the richness and range of the major collections of The Solomon R. Guggenheim Foundation.

The quality of the objects and the significance of these extraordinary artists notwithstanding, we must acknowledge nevertheless that a principal rationale for this exhibition is to signal the growing potential for a formal relationship between the Guggenheim Foundation and the city of Salzburg. The unanticipated and coincidental conjunction of an architectural competition for a hypothetical museum in the Mönchsberg with the Guggenheim Foundation's predisposition to explore an expanded presence in Europe, has developed over the past year into a detailed analysis and proposal for a formal collaboration. During the next few months

von den verantwortlichen Privatpersonen und Regierungsstellen, in New York von dem Board of Trustees der Guggenheim Foundation. Die Entscheidung darüber, ob die Pläne weiter verfolgt werden sollen, wird von dem Ergebnis dieser Gespräche und den positiven Möglichkeiten, die alle Beteiligten davon erwarten dürfen, abhängen. In der Zwischenzeit zeigen wir diese Ausstellung als Ausdruck unserer Bewunderung für die Kulturtradition der Stadt Salzburg und Österreichs und für den herausragenden Entwurf Professor Hans Holleins für ein Museum im Felsen. Wir freuen uns doppelt, daß eine so bedeutende Auswahl von Meisterwerken aus dem Guggenheim Museum gerade zur Zeit der Festspiele in Salzburg gezeigt werden kann, so daß nicht nur Salzburger und Österreicher in den Genuß dieser uns so sehr am Herzen liegenden Kunst kommen, sondern auch zahlreiche Besucher aus aller Welt.

In Österreich wie in den Vereinigten Staaten sind wir vielen zu Dank verpflichtet, die zu der Verwirklichung dieses Vorhabens beigetragen haben. An dieser Stelle möchten wir allen Firmen und Personen unsere Dankbarkeit aussprechen, die als Sponsoren diese Ausstellung wesentlich finanziell unterstützt haben. Das Zustandekommen der Ausstellung wäre nicht möglich gewesen ohne den Hauptbeitrag der Dr. Mortimer and Theresa Sackler Foundation und der Mundipharma-Gruppe. Er ist Ausdruck des besonderen persönlichen Interesses Dr. Sacklers an einer Verbindung New York–Salzburg wie sie auch die Guggenheim Foundation anstrebt. Wichtige Unterstützung wurde uns auch von Austrian Airlines, dem offiziellen Transporteur der Ausstellung, von Zumtobel AG, Juwelier Schullin, der Creditanstalt Bankverein sowie dem Verein der Freunde der Salzburger Festspiele zuteil. Hasenkamp Internationale Transporte in Deutschland und Kunsttrans in Österreich haben wertvolle Hilfe beim Transport der Kunstwerke zu Land geleistet.

Dem Prestel-Verlag in München sind wir besonders dafür verpflichtet, daß er die Herstellung des Kataloges übernommen hat.

Die Idee zu dieser Ausstellung, wie auch die einer Präsenz der Sammlung Guggenheim in Salzburg überhaupt, kam zuerst von Univ.-Prof. Dr. Felix Unger sowie von seiner Frau, der Künstlerin Monika Fioreschy-Unger aus Salzburg. Ihnen beiden sei unser ganz besonderer Dank ausgesprochen. Entscheidende Unterstützung für die Ausstellung in einem frühen Stadium erhielten wir in Salzburg von Landeshauptmann

this proposal will be examined in great detail on both sides of the Atlantic, in Austria by the various responsible individuals and government agencies and in New York by the Foundation Board of Trustees, to determine its practicality. The decision to proceed with the museum will depend on the outcome of that discussion and the mutual advantages that can be established for all concerned. In the meantime, this exhibition is an indication of our admiration for the cultural heritage of the city of Salzburg and the country of Austria and the particularly distinctive qualities of Professor Hollein's proposal for a museum in the rock. We are doubly pleased that such a significant selection of Guggenheim masterpieces could be seen in Salzburg during the renowned Music Festival, when, we hope, not only the residents of Salzburg and Austria have the opportunity to enjoy the art that is so important to us, but also that the exhibition will be able to be shared with so many distinguished international visitors.

We are indebted to many individuals in Austria and the United States who have contributed to the realization of this project. We would like to express our deepest gratitude to the sponsors of the exhibition, all of whom provided essential financial support. This exhibition would not have been possible without the principal contribution from The Dr. Mortimer and Theresa Sackler Foundation and the Mundipharma Group, which resulted from Dr. Sackler's very specific personal interest in a Salzburg–New York alliance, which paralleled the Guggenheim program. Essential support was also provided by Austrian Airlines, the official carrier for the exhibition, Zumtobel AG, Juwelier Schullin, Creditanstalt Bankverein and the Verein der Freunde der Salzburger Festspiele. Additional contributions of time and assistance for the ground transport and handling of the works were provided by Hasenkamp Internationale Transporte in Germany and Kunsttrans in Austria.

For publishing the catalogue we are particularly indebted to Prestel-Verlag of Munich.

This exhibition, and indeed the whole notion of a Guggenheim presence in Salzburg, was first suggested by a Salzburg resident, Univ. Prof. Dr. Felix Unger and his wife the artist Monika von Fioreschy-Unger. To them must go a special expression of our gratitude. Crucial early encouragement and sup-

Dr. Hans Katschthaler, Professor Wieland Schmied, Hofrat Dr. Peter Krön und dem ehemaligen Bürgermeister Dipl.-Ing. Joseph Reschen. In Wien halfen uns Dr. Erhard Busek, Minister für Wissenschaft und Forschung, und Prof. Dr. Helmut Haschek, Generaldirektor der Österreichischen Kontrollbank AG und Präsident der Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste, mit Empfehlungen für den Gesamtaufbau des Projektes. Der ehemalige amerikanische Botschafter in Wien, Henry Grünwald, stand uns in den ersten Planungsstadien beratend zur Seite. Der derzeitige Bürgermeister in Salzburg, Dr. Harald Lettner, hat sich ebenfalls für das Unternehmen engagiert und eingesetzt.

Zahlreiche weitere Personen in Salzburg haben großzügig ihre Zeit und Hilfe zur Verfügung gestellt, so insbesondere Frau Gheri Sackler, Graf Johannes Walderdorff und das Hotel Goldener Hirsch, Heinrich Spängler und das Bankhaus Carl Spängler, Thaddäeus Ropac und die Galerie Ropac, Baron Thomas Salis-Samaden und die Galerie Salis, der Architekt Dipl.-Ing. Kay Sperling und William E. Hayward. In Wien haben wir Roman Herzig und der Galerie St. Lucas, sowie Dr. Hannes Pflaum zu danken, dessen Koordination der Machbarkeitsstudie und dessen Einsatz für das Guggenheim Museum wesentlich zur Ausstellung beigetragen haben. Das Projekt genoß auch die besondere persönliche Unterstützung und Freundschaft von Frau Eliette von Karajan.

Die praktische Organisation einer derartigen Ausstellung erfordert die Zeit und Mühe einer großen Zahl von Mitwirkenden. In Österreich wurde das Guggenheim Museum von Frau Dr. Agnes Husslein, Direktorin von Sotheby's in Österreich, vertreten, deren Sachkenntnis und Erfahrung sich in jeder Hinsicht in diesem Projekt niedergeschlagen haben. Daß der Zeitaufwand von Frau Dr. Husslein und die Dienste ihres Büros ermöglicht werden konnten, haben wir aber auch Michael Ainslie von Sotheby's International zu danken. Frau Dr. Roswitha Juffinger, Direktorin der Residenzgalerie Salzburg, und ihren Mitarbeitern sind wir sehr verbunden für die gute Zusammenarbeit und ihre Hilfe bei dieser Ausstellung in ihrem schönen Museum. Frau Yvonne Tončić-Sorinj in Salzburg und Frau Mag. Brigitte Migl in Wien, Mitarbeiterinnen von Frau Dr. Husslein, arbeiteten in allen Fragen eng mit dem Guggenheim Museum in New York zusammen. Frau Sylvia Eisenburger und die Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste in Wien haben wert-

port in Salzburg for the exhibition came from the Landeshauptmann Dr. Hans Katschthaler, Professor Wieland Schmied, Hofrat Peter Krön, and former Bürgermeister Joseph Reschen. In Vienna, advice on the structure of the overall project was provided by Dr. Erhard Busek, Minister für Wissenschaft und Forschung, and Prof. Dr. Helmut Haschek, Director-General of the Österreichische Kontrollbank AG and President of the Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste. Former American Ambassador to Austria Henry Grünwald provided crucial encouragement and advice when this project was in the incipient stages of planning; the current Bürgermeister, Dr. Harald Lettner, has expressed his enthusiasm and support for the endeavor.

Numerous other individuals gave generously of both their personal time and the tangible support of the organizations they represent: in particular from Salzburg Frau Gheri Sackler; Count Johannes Walderdorff and the Goldener Hirsch Hotel; Heinrich Spängler and Bankhaus Carl Spängler; Thaddäeus Ropac and the Galerie Ropac; Baron Thomas Salis-Samaden and the Galerie Salis; Architekt Dipl.-Ing. Key Sperling; William E. Hayward; and from Vienna Roman Herzig and the Galerie St. Lucas and especially Dr. Hannes Pflaum, whose supervision of the Feasibility Study and involvement with the Guggenheim in Austria has impacted so importantly on the exhibition. This project has also enjoyed the special encouragement, personal support and friendship of Madame Eliette von Karajan.

The practical mechanics of organizing an enterprise of this kind involve the time and efforts of a large number of individuals. The interests of the Guggenheim in Austria were represented by Dr. Agnes Husslein, Director of Sotheby's in Austria, whose knowledge and experience can be seen in every aspect of the undertaking. Dr. Husslein's time and the services of her office were generously contributed to the Guggenheim by Sotheby's International, for which we must thank Michael Ainslie. We would like to express our appreciation to Dr. Roswitha Juffinger, Director of the Residenzgalerie Salzburg, and her staff for their cooperation and assistance in bringing this exhibition to their fine museum. Dr. Husslein's assistants, Yvonne Tončić-Sorinj in Salzburg and Mag. Brigitte Migl in

volle praktische Ratschläge beigesteuert. In New York waren vor allem die folgenden Mitarbeiter an diesem Projekt beteiligt: Susan B. Hirschfeld, Assistant Curator; Betsy Carpenter, Registrar; Pamela Myers, Administrator of Exhibitions and Programming; Heidi Olson, Manager of Budgets and Planning; Christina Yang, Curatorial Assistant; Sarah Fogel, Registrar's Assistant; und Paula Billingsley, Volontärin. Paul Schwartzbaum, Chief Conservator, und Scott Wixon, Operations Manager, überwachten die Behandlung der Kunstwerke und die Installation einer Klimaanlage in der Residenzgalerie. Carol Fuerstein, Editor, und Diana Murphy, Associate Editor, betreuten den Katalog.

Der ganz besondere Dank der Guggenheim Foundation gilt dem Bundeskanzler der Republik Österreich, Dr. Franz Vranitzky, der sich persönlich für dieses Unternehmen engagierte und es von Anfang an unterstützte. Ihm und allen unseren neuen Freunden in Österreich und in Salzburg, deren Gastfreundschaft wir genießen durften und die sich für das Gelingen dieser internationalen Zusammenarbeit einsetzten, danken wir von Herzen.

Peter Lawson-Johnston
President
The Solomon R. Guggenheim Foundation

Thomas Krens
Direktor
The Solomon R. Guggenheim Foundation

Vienna, worked closely with the Guggenheim New York staff to coordinate all aspects of the undertaking in Austria. Frau Sylvia Eisenburger and the Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste provided practical advice for the structuring of the project from Vienna. In New York, the major Guggenheim staff contributors and administrators of this project were Susan B. Hirschfeld, Assistant Curator; Betsy Carpenter, Registrar; Pamela Myers, Administrator of Exhibitions and Programming; Heidi Olson, Manager of Budgets and Planning; Christina Yang, Curatorial Assistant; Sarah Fogel, Registrar's Assistant; and Paula Billingsley, Curatorial Intern. Paul Schwartzbaum, our Chief Conservator, and Scott Wixon, Operations Manager, provided the specifications for handling the art and for climate control installation at the Residenzgalerie. The catalogue benefited from the professional direction of Guggenheim Editor Carol Fuerstein and Associate Editor Diana Murphy.

A special thanks on behalf of the Guggenheim Foundation must be offered to the Chancellor of the Federal Republic of Austria Dr. Franz Vranitzky, who took a personal interest in this project and has encouraged it from the beginning. To him and to all of our new friends in Austria, and in the city of Salzburg, who invited us to their homes, shared their hospitality, worked to make this international collaboration a success, we are deeply grateful.

Peter Lawson-Johnston
President
The Solomon R. Guggenheim Foundation

Thomas Krens
Director
The Solomon R. Guggenheim Foundation

Thomas Krens

Das Guggenheim Museum: Ein amerikanisches Museum mit europäischem Gesicht

Als das Solomon R. Guggenheim Museum 1959 das berühmte Gebäude von Frank Lloyd Wright bezog, war das Museum selbst schon zwanzig Jahre alt, und die ersten Ankäufe lagen mehr als dreißig Jahre zurück. Was als privates Sammeln einiger der schönsten Beispiele der Malerei der europäischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts begonnen hatte, entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einer professionell geführten Einrichtung zur Erbauung und Bildung eines in zunehmendem Maße an Kunst interessierten Publikums. Im Gegensatz zu anderen, etwa gleichzeitig in New York gegründeten Museen – dem Whitney Museum of American Art, das sich auf die Kunst der Vereinigten Staaten konzentriert, und dem Museum of Modern Art, dem es um eine enzyklopädische Darstellung der Kulturgeschichte der Moderne geht –, war das Guggenheim Museum ursprünglich nur einer ganz bestimmten ästhetischen Vision gewidmet: der Gegenstandslosigkeit in der Kunst, visuell zum Ausdruck gebracht von Wassily Kandinsky, theoretisch artikuliert von Hilla Rebay, die an der Gründung des Museums maßgeblich beteiligt war, und finanziell gefördert von Solomon R. Guggenheim. Das Ergebnis dieser gemeinsamen Vision reiner malerischer Abstraktion war eine außergewöhnliche, eigenwillige Ansammlung von Gemälden und Arbeiten auf Papier.
Der Gründer des Museums, das seinen Namen trägt, Solomon R. Guggenheim, entstammte einer weit verzweigten, reichen Familie schweizerischer Herkunft, die ihr Vermögen im neunzehnten Jahrhundert im amerikanischen Erzbergbau erworben hatte. Als Angehörige der gebildeten, wohlhabenden gesellschaftlichen Elite waren Guggenheim und seine Frau Irene Rothschild in einer philanthropisch und schöngeistig geprägten Umgebung aufgewachsen. Als begeisterte Förderer der Künste sammelten sie Gemälde alter Meister, flämische Tafelbilder, amerikanische Landschaften und Bilder der Schule von Barbizon, sowie Blätter des amerikanischen Zeichners und Ornithologen

The Guggenheim: An American Museum with a European Face

When the Solomon R. Guggenheim Museum inaugurated its famed Frank Lloyd Wright building in 1959, the Museum itself was already twenty years old, and the collection had been more than thirty years in the making. What originated as a private accumulation of some of the finest examples of twentieth-century European avant-garde painting had already emerged over the years as a professional institution devoted to the edification and education of an increasingly art-aware public.
Unlike other museums founded in New York at roughly the same time – the Whitney Museum of American Art, distinguished by its national parameters, and The Museum of Modern Art, notable for its encyclopedic approach to the history of modernist culture – the Guggenheim was initially committed to one specific aesthetic: non-objectivity in art. Epitomized visually by the painter Vasily Kandinsky, articulated by its founder Hilla Rebay, and endowed by Solomon R. Guggenheim, this collective vision of pure painterly abstraction served as the catalyst for a remarkable, if idiosyncratic, assemblage of canvases and works on paper.
The founder of the museum that bears his name, Solomon R. Guggenheim, was born into a large, affluent family of Swiss origin that had amassed its fortune in American mining during the nineteenth century. As was often customary among of the educated, prosperous elite, Guggenheim and his wife Irene Rothschild were brought up in a tradition of philanthropy and connoisseurship, and became enthusiastic patrons of the arts, accumulating a collection that included old-master paintings, including Flemish panel pieces, American landscapes and French Barbizon canvases, as well as Audubon prints and Oriental manuscript illuminations.
While fashioned after exemplary American art collections assembled by such entrepreneurs as Henry Frick and J.P. Morgan, Guggenheim's acquisition

Solomon R. Guggenheim

Audubon und illuminierte Handschriften aus dem Orient. Die Sammlung lehnte sich an beispielhafte Kunstsammlungen amerikanischer Industrie- und Finanzmagnaten wie Henry Frick und J. P. Morgan an, reflektierte jedoch auch Guggenheims mangelnde Fachkenntnis, seinen doch recht unbestimmten persönlichen Geschmack und seinen relativ späten Eintritt in einen heißumkämpften Markt. Der Schwerpunkt der Sammlung verlagerte sich jedoch dramatisch, als Guggenheim im Jahre 1927 zum ersten Mal der jungen deutschen Baronesse Hilla Rebay von Ehrenwiesen begegnete und durch sie die europäische Avantgarde kennenlernte.

Hilla Rebay, Tochter eines preußischen Offiziers, der auch ein begabter Holzschnitzer und Maler war, hatte sich schon von früher Jugend an mit Kunst und Musik beschäftigt. Obgleich sie eine talentierte Porträtmalerin war, sollte sie sich schließlich den radikalsten Tendenzen in der europäischen Kunst zuwenden. Der Dadaist Hans Arp, der ihr von 1915 bis 1917 den Hof machte, führte sie in die Welt der Avantgardekunst ein. So schenkte er ihr zum Beispiel 1916 zu Weihnachten ein Exemplar von Kandinskys Abhandlung ›Über das Geistige in der Kunst‹ und machte sie auch mit Herwarth Walden bekannt, dem Besitzer der Berliner Galerie ›Der Sturm‹, wo sie 1917 ihre Gemälde ausstellen konnte. Künstler wie Robert Delaunay, Albert Gleizes, Kandinsky und insbesondere ihr langjähriger Vertrauter und Liebhaber Rudolf Bauer, die ebenfalls in der Galerie ›Der Sturm‹ ausstellten, beeindruckten Hilla Rebay so sehr, daß sie sich das Ideal der Gegenstandslosigkeit in der Kunst sowohl als Stil wie auch als ästhetische Philosophie völlig zu eigen machte. Sie unterschied zwischen der Abstraktion als einer ästhetischen Ableitung von Formen aus der empirischen Welt und der Gegenstandslosigkeit als reiner künstlerischer Erfindung, und widmete sich fortan eben dieser Gegenstandslosigkeit, die ihrer Überzeugung nach von einer mystischen Essenz durchdrungen war. Im Alter von vierzehn Jahren war sie von Rudolf Steiner in die Theosophie eingeführt und damit das Fundament für ihre lebenslange Suche nach dem Geistigen in der Kunst gelegt worden.

Das Wort »gegenstandslos« in Kandinskys theoretischen Schriften und in Bauers Korrespondenz mit Hilla Rebay bezeichnete für sie eine Einheit der höchsten ästhetischen und geistigen Prinzipien. Später übersetzte sie diesen Begriff als »non-objective« ins Englische. »Nie zuvor in der Geschichte der Welt«,

Hilla Rebay

decisions nevertheless reflected his lack of expertise, his rather undefined personal taste and his relatively late entry into a highly competitive market. The tenor of Guggenheim's patronage shifted dramatically, however, in 1927 when he encountered the young German baroness Hilla Rebay von Ehrenwiesen, who introduced him to the most experimental trends in contemporary European painting.

The daughter of a Prussian military officer who was gifted as a woodworker and painter, Hilla Rebay studied art and music at an early age. Despite her talents as a portrait painter, Rebay eventually gravitated toward the most radical tendencies in European art. The Dada artist Jean Arp, Rebay's suitor from 1915 until 1917, initiated her into the avant-garde art world. He presented her with a copy of Kandinsky's treatise *Über das Geistige in der Kunst* (*On the Spiritual in Art*) for Christmas of 1916 and during that year introduced her to Herwarth Walden, owner of the Berlin gallery Der Sturm, where she exhibited her paintings in 1917.

schrieb Hilla Rebay Jahre nachdem sie ihre künstlerische Mission zum ersten Mal formuliert hatte, »hat es einen größeren Schritt vom Materialistischen zum Spirituellen hin gegeben, als den von der Gegenständlichkeit (›objectivity‹) zur Gegenstandslosigkeit (›non-objectivity‹) in der Malerei. Da es unser Schicksal ist, kreativ zu sein, und unsere Bestimmung, spirituell zu werden, wird sich die Menschheit durch Schöpfungen großer Kunst, die prächtigen Meisterwerke der Gegenstandslosigkeit, entwickeln und größere intuitive Kraft gewinnen.«[1]

Als Hilla Rebay 1927 nach Amerika zog, tat sie dies mit dem Ziel, eine Sammlung gegenstandsloser Kunst aufzubauen. Sie erhielt in diesem Jahr den Auftrag, Solomon R. Guggenheim zu porträtieren, und setzte sich vehement für die Kunst ein, von der sie so unerschütterlich überzeugt war. Motiviert von ihrem leidenschaftlichen Einsatz und wohl auch verlockt von dem Gedanken, auf einem Gebiet Pionierarbeit leisten zu können, das für die allermeisten Sammler noch Neuland war, begann Guggenheim 1929, systematisch Werke der gegenstandslosen Kunst zu erwerben.

Impressed by the artists with whom she exhibited at Der Sturm, including Robert Delaunay, Albert Gleizes, Kandinsky and, most significantly, her longtime confidant and lover Rudolf Bauer, Rebay embraced the idea of non-objectivity in art as both a style and an aesthetic philosophy. Distinguishing between abstraction as an aesthetic derivation of forms found in the empirical world and non-objectivity as pure artistic invention, Rebay devoted herself to the latter, believing it was infused with a mystical essence. Her own studies, at the age of fourteen, with Rudolf Steiner in the esoteric beliefs of theosophy laid the foundation for her life-long pursuit of the spiritual in art.

The word "non-objective" is Rebay's translation of the German term "gegenstandslos," which means, literally, "without object." Used in Kandinsky's theoretical writings and most frequently in Bauer's correspondence with Rebay, the term came to signify for her a unity of the highest aesthetic and spiritual principles. "Never before in the history of the world," wrote Rebay years after she first

Von links nach rechts: Irene Guggenheim, Wassily Kandinsky, Hilla Rebay und Solomon R. Guggenheim im Bauhaus in Dessau, 1929

Left to right: Irene Guggenheim, Vasily Kandinsky, Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim at the Bauhaus, Dessau, 1929

Im Frühjahr des Jahres 1929 begleiteten die Guggenheims Hilla Rebay auf einer Reise durch Europa. Als Guggenheim Kandinsky in seinem Atelier in Dessau kennenlernte, erwarb er das bedeutende Ölgemälde ›Komposition 8‹ von 1923, das erste von mehr als 150 Werken dieses Künstlers, die im Laufe der Jahre Eingang in die Sammlung finden sollten. Obwohl Bauer in Hilla Rebays Vision von einer gegenstandslosen Kunst eine privilegierte Stellung einnahm – auf ihre Fürsprache hin zahlte Guggenheim ihm für seine Bilder ein festes Monatseinkommen –, so waren es letzten Endes doch die Werke Kandinskys, die der Sammlung ihr unverwechselbares Gesicht verliehen.

Der aus Rußland stammende Wassily Kandinsky war es, der als erster zu einer reinen nicht darstellenden Malerei fand. Seine farbdurchtränkten Bilder mit ihren dynamisch konvergierenden und kontrastierenden Formen veranschaulichen seine Philosophie der Abstraktion, die er unter anderem in seinen beiden bekanntesten theoretischen Schriften formulierte: ›Über das Geistige in der Kunst‹ von 1911 und ›Punkt und Linie zu Fläche‹ von 1926. Inspiriert, wie Hilla Rebay, von den theosophischen Lehren Rudolf Steiners, vom Symbolismus und dessen romantischen Vorläufern, von der Intensität und Unmittelbarkeit der neuen Visionen der Fauves und der Expressionisten wie auch von der atonalen Musik Arnold Schönbergs, entwikkelte Kandinsky eine Maltechnik, die, wie er beteuerte, von spiritueller Harmonie erfüllt war. Indem er Farben mit Klängen und Formen mit bestimmten Stimmungen verglich, entwickelte er ein Formvokabular, mit dem er der »inneren Notwendigkeit« des Künstlers Ausdruck verleihen konnte. Heute wissen wir, daß Kandinsky seine scheinbar nicht-mimetischen Bilder tatsächlich aus dem Formenschatz biologischer Phänomene oder auch aus der Literatur abgeleitet hatte, doch Hilla Rebay war fest davon überzeugt, in seinen Schriften und in seinen beziehungsreichen Bildern die Verkörperung dessen zu finden, woran ihr als der Gegenstandslosigkeit verpflichteter Malerin und Kustodin gelegen war.

Guggenheim kaufte nicht nur Gemälde von Kandinsky und Bauer, sondern auch von László Moholy-Nagy, Fernand Léger, Delaunay, Gleizes, Marc Chagall und Amedeo Modigliani, und bald schon waren die Wände seiner Suite im Plaza Hotel lückenlos mit der neuen Sammlung bedeckt. So war es nur folgerichtig, daß er die Möglichkeit in Erwägung zog, die Bilder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. 1937 rief er

formulated her artistic mission, "has there been a greater step forward from the materialistic to the spiritual than from objectivity to non-objectivity in painting. Because it is our destiny to be creative and our fate to become spiritual, humanity will come to develop and enjoy greater intuitive power through creations of great art, the glorious masterpieces of non-objectivity."[1]

Rebay's goal upon moving to America in 1927 was to establish a collection of non-objective art. Commissioned to paint Solomon R. Guggenheim's portrait that same year, Rebay began a crusade to promote the art in which she so profoundly believed. Motivated by Rebay's impassioned commitment and lured, perhaps, by the thought of pioneering in a relatively untouched area of collecting, Guggenheim began in a systematic manner to purchase works by non-objective artists in 1929. During the spring of that year, the Guggenheims accompanied Rebay on a European tour. Introduced to Kandinsky in his Dessau studio, Guggenheim purchased an important oil painting, *Composition 8,* 1923, the first of more than 150 works by the artist to enter the collection throughout the years. Even though Bauer held a privileged position in Rebay's vision of non-objective art – she arranged for Guggenheim to subsidize Bauer's entire production, providing a monthly income in return for paintings – it was the presence of Kandinsky's work that ultimately defined the tenor of the collection.

Russian-born Vasily Kandinsky is associated with the earliest formulation of pure non-mimetic painting. The artist's color-infused canvases of dynamically converging and contrasting forms demonstrate his philosophy of abstraction, which is defined in his most widely read theoretical writings: *Über das Geistige in der Kunst,* 1911, and *Punkt und Linie zu Fläche* (*Point and Line to Plane*), 1926. Inspired by the theosophical teachings of Rudolf Steiner (as was Rebay), by Symbolism and its Romantic antecedents, by the intense and direct new visions of the French Fauves and German Expressionists, and by the atonal music of Arnold Schönberg as well, Kandinsky developed a painting technique that, he professed, resonated with spiritual harmony. Comparing colors to musical tones and shapes to specific emotional states, he devised a formal vocabulary expressive of what he termed

die Solomon R. Guggenheim Foundation als Stiftung zur »Unterstützung und Förderung und Vermittlung der Kunst«[2] ins Leben und faßte den Bau eines Museums ins Auge, das die immer umfangreicher werdende Sammlung beherbergen sollte. Hilla Rebay griff diesen Plan sofort begeistert auf und hatte nur noch den einen Gedanken: wie ihr Traum am besten verwirklicht werden könnte.

Unablässig spricht sie in ihrem Briefwechsel in den dreißiger Jahren von ihren Plänen, einen »Museumstempel« für die gegenstandslose Kunst zu errichten. Unter anderem ist die Rede von einer Ausstellungshalle im Rockefeller Center, die von Frederick Kiesler und Edmund Körner entworfen werden sollte, von einem Umzug der Sammlung nach Charleston, South Carolina, wo Guggenheim ein Anwesen besaß, und von einer ersten Präsentation der Sammlung auf der New Yorker Weltausstellung von 1939 in einem eigens dafür zu bauenden kreisförmigen Pavillon. Schließlich mietete Guggenheim einen ehemaligen Automobilsalon an der East 54th Street, dem Hilla Rebay mit Hilfe des Architekten William Muschenheim zu einem provisorischen Ausstellungsraum umgestaltete: ›The Museum of Non-Objective Painting‹ (Museum für gegenstandslose Malerei). Nur die reinsten Beispiele gegenstandsloser Kunst wurden in diesem neuen Museum gezeigt; abstrakte oder gegenständliche Werke von Künstlern, die als Vorläufer galten – auch solche Bilder waren inzwischen in die Sammlung aufgenommen worden –, verblieben in Guggenheims Suite im Plaza Hotel. Hilla Rebay, erste Direktorin des Museums, verkleidete die Wände mit grauem Velours und bedeckte die Fußböden mit dickem grauem Teppichboden. Luxuriöse, samtbezogene Sitzgelegenheiten, unaufdringliche, indirekte Beleuchtung, Musik von Chopin und Bach vom Tonband und Weihrauchduft erzeugten eine Atmosphäre, die sowohl geistiger Erkenntnis wie ästhetischem Genuß dienen sollte. Das Museum war ein großer Erfolg und zog viele amerikanische abstrakte Maler der jungen Generation an. Hilla Rebay nahm diese jungen Künstler freundlich auf, unterstützte sie und stellte schließlich auch ihre Werke aus.

Hilla Rebay war eine Frau von außergewöhnlicher Energie und Entschlossenheit. Immer wieder schickte sie Teile der Guggenheim-Sammlung auf Reisen, um sie außerhalb von New York zu zeigen, und veranstaltete gleichzeitig Ausstellungen in den Räumen an der West 54th Street. Die Sammlung wurde in der Gibbes

the artist's "inner necessity." While it has since been proven by scholars that Kandinsky's seemingly non-mimetic forms were actually abstracted from models drawn from literature of biological phenomena, his written proclamations and evocative canvases convinced Hilla Rebay that his work exemplified her own goals as a painter and curator devoted to non-objectivity.

In addition to the work of Kandinsky and Bauer, early acquisitions included paintings by Laszlo Moholy-Nagy, Fernand Leger, Robert Delaunay, Gleizes, Marc Chagall and Amedeo Modigliani. Soon the walls of Guggenheim's suite at the Plaza Hotel were covered to capacity with the new collection. Inevitably, his thoughts turned toward the possibility of publicly exhibiting the work, and in 1937 he established The Solomon R. Guggenheim Foundation for the "promotion and encouragement and education in art and the enlightenment of the public."[2] With the Foundation incorporated, Guggenheim envisioned the construction of a museum designed to house the ever-increasing collection. Seizing upon his intentions, Hilla Rebay began to plan how best to realize their dream.

Her correspondence from the 1930s is filled with proposals to erect a "museum-temple" of non-objective art. Schemes included an exhibition hall at Rockefeller Center to be designed by Frederick Kiesler and Edmund Körner; a relocation to Charleston, South Carolina, where Guggenheim owned an estate; and a debut at the 1939 New York World's Fair in a specially fabricated circular pavilion. Finally, in 1939, Guggenheim rented a former automobile showroom on East 54th Street which Rebay transformed, with the assistance of architect William Muschenheim, into a functioning, temporary exhibition space named The Museum of Non-Objective Painting. Only the purest examples of non-objective art were shown in the new museum; abstract or representational works by artists considered precursors – also included in the collection by this time – remained at Guggenheim's Plaza suite. Rebay, assuming the position of the Museum's first Director, decorated the gallery walls with pleated gray velour and covered the floors with thick gray carpeting. The plush velvet-upholstered seats, subtle indirect lighting, recorded music by Chopin and Bach and the odor of incense wafting through the rooms created an atmosphere designed

Museum of Non-Objective Painting, 24 East 54th Street, New York

Blick in die Gedenkausstellung für Wassily Kandinsky im Museum of Non-Objective Painting, 24 East 54th Street, 1945

Installation view of exhibition "In Memory of Wassily Kandinsky," Museum of Non-Objective Painting, 24 East 54th Street, 1945

Art Gallery in Charleston (1. März-12. April 1936), in der Philadelphia Art Alliance (8.-28. Februar 1937) und im Baltimore Museum of Art (6.-29. Januar 1939) präsentiert, und zu allen diesen Ausstellungen veröffentlichte die Stiftung einen bebilderten Katalog mit Essays von Hilla Rebay zu den Prinzipien und Zielen der gegenstandslosen Kunst. Aus diesen Texten spricht ein wahres Besessensein vom Metaphysischen und ein unbedingter Glaube an die teleologische Fortentwicklung von Geschichte und Kultur. Wenn ihre Ausführungen heute auch naiv klingen mögen, so stellen ihre Überlegungen zu dieser speziellen Richtung des modernen Denkens doch ein bemerkenswertes Zeitdokument dar.

Das ›Museum of Non-Objectivity‹ und die Aktivitäten der Solomon R. Guggenheim Foundation florierten und die Raumbedürfnisse wuchsen. 1943 startete Hilla Rebay ihre Kampagne für einen Neubau für die Sammlung Guggenheim und die Stiftung. Bald schon war sie (offensichtlich von Irene Guggenheim unterstützt) entschlossen, den renommierten amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright für das Projekt zu gewinnen. In seinem Werk, das sie 1910 in einer Ausstellung in Berlin gesehen hatte, und in seinen veröffentlichten Schriften hatte sie eine Geistesverwandtschaft zu ihren Anschauungen zur Kunst und ihrer Präsentation entdeckt. Wrights Beschreibung organisch gestalteter Architektur erinnert an die Kunst, die Hilla Rebay so energisch propagierte – eine Kunst, die die unmittelbare Äußerung der Seele ihres Schöpfers zu sein scheint und dabei moralische Forderungen und utopische Visionen mit einschließt:

> Aus dem Boden in das Licht – jawohl! Nicht nur das Gebäude muß so voranschreiten, sondern wir können auch keine organische Architektur bekommen, wenn wir nicht eine organische Gesellschaft erreichen! … Wir, die wir die Architektur lieben und sie als das große Strukturgefühl in allem erkennen, was ist – in Musik, Malerei, Bildhauerei oder im Leben selbst –, wir müssen irgendwie als Vermittler wirken – vielleicht als Missionare.[3]

In ihrem ersten Brief an den Architekten appellierte Hilla Rebay an seine große ästhetische Sensibilität und seine Überzeugung, Räume seien als organisches Ganzes zu gestalten:

> Wäre es Ihnen nicht möglich, nach New York zu kommen, um ein Gebäude für unsere Sammlung gegenstandsloser Gemälde mit mir zu besprechen. Ich bin

to spiritually enlighten as well as aesthetically entertain. The Museum was a great success, attracting many young American abstract painters, whom Rebay welcomed and supported and whose work she eventually exhibited.

A woman of formidable energy and determination, Rebay instituted a series of traveling loan exhibitions devoted to Guggenheim's collection while simultaneously organizing shows in the West 54th Street space. For each of the loan exhibitions held at the Gibbes Art Gallery, Charleston (March 1-April 12, 1936), The Philadelphia Art Alliance (February 8-28, 1937), and The Baltimore Museum of Art (January 6-29, 1939) – the Foundation published an illustrated catalogue with didactic essays by Rebay on the principles and goals of non-objectivity. Her texts reveal an obsession with the metaphysical and an implicit belief in the teleological progression of history and culture. Although Rebay's proclamations may sound naive today, her reflections on this particular strain of modernist thought remain a remarkable document of the period.

In 1943, to meet the demands of the by-then flourishing Museum of Non-Objective Painting, Hilla Rebay initiated her campaign to build a permanent structure to accommodate the Guggenheim collection and the activities of the Foundation. It took little time for her (apparently, with the assistance of Irene Guggenheim) to select the renowned American architect Frank Lloyd Wright for the project. When she saw an exhibition of Wright's work in Berlin in 1910 and read his published writings, Rebay discovered a kindred spirit in matters of art and its presentation. Wright's description of organic architecture recalls the art for which Rebay proselytized – a regenerative art full of moral and utopian implications that seemed to materialize as a direct expression of its creator's soul:

> Out of the ground into the light – yes! Not only must the building so proceed, but we cannot have an organic architecture unless we achieve an organic society! … We who love architecture and recognize it as the great sense of structure in whatever is – music, painting, sculpture, or life itself – we must somehow act as intermediaries – maybe missionaries.[3]

In her first letter to the architect, Rebay appealed to his powerful aesthetic sensibility and determination to design integrated, organic environments:

Von links nach rechts: Hilla Rebay, Solomon R. Guggenheim und Frank Lloyd Wright feiern den geplanten Museumsneubau, 1943

Left to right: Hilla Rebay, Solomon R. Guggenheim and Frank Lloyd Wright at luncheon celebrating plans to build the museum, 1943

> mir ganz sicher, daß jedes einzelne dieser großen Meisterwerke nach individuellen Kriterien in den Raum integriert werden sollte, und ich glaube, daß Sie der einzige sind, der dieser Herausforderung gewachsen ist. Diese Bilder können nicht einfach nur gerahmt und an die Wand gehängt werden. Jedes einzelne ist eine Ordnung schaffende Ordnung und reagiert sensibel (ja sogar regulierend) auf den Raum ... Ich brauche einen Kämpfer, der den Raum liebt, einen weisen Schöpfer mit prüfendem Blick ... Was ich will, ist ein Tempel des Geistes – ein Monument! Und Ihre Hilfe, um das zu verwirklichen ...[4]

Mit diesem Brief begann eine intensiv und leidenschaftlich geführte Korrespondenz zwischen Wright und Hilla Rebay, die bis zum Tod des Architekten im Jahre 1959 andauern sollte, dem Jahr, in dem das Gebäude endlich fertiggestellt wurde. Hunderte von Briefen dokumentieren nicht nur die zahllosen Änderungen in Konzeption, Gestaltung und Konstruktion, die das Museum in diesen sechzehn Jahren erfuhr, sondern auch die einzigartigen philosophischen Betrachtungen der beiden Briefpartner zu Kunst und Architektur.

Unmittelbar nachdem im Juni 1943 der Vertrag zwischen Frank Lloyd Wright und der Stiftung unterzeichnet worden war, machte sich der Architekt auf die Suche nach einem geeigneten Standort für den

> Could you ever come to New York and discuss with me a building for our collection of non-objective paintings. I feel that each of these great masterpieces should be organized into space and only you so it seems to me would test the possibilities to do so. I do not think these paintings are easel paintings. They are order creating order and are sensitive (corrective even) to space.... I need a fighter, a lover of space, an originator, a tester and a wise man.... I want a temple of spirit – a monument! And your help to make it possible....[4]

This initial contact marked the beginning of a frequent and impassioned correspondence between Wright and Rebay that endured until the architect's death in 1959, the year the building was finally completed. Their scores of letters disclose both correspondents' unique philosophical musings on art and architecture in addition to documenting the myriad changes in conception, design and construction that the Museum underwent during its sixteen-year-long period of realization.

Immediately after the contract between Frank Lloyd Wright and the Foundation was signed in June 1943, the architect embarked on an investigation of possible sites for the new structure, believing that its form and composition depended upon its physical environment. Locations considered for the Museum included a wooded plot overlooking the

Neubau, denn er war der Meinung, daß die bauliche Umgebung wesentlichen Einfluß auf seine Gestalt haben müsse. Zu den Bauplätzen, die in Betracht gezogen wurden, gehörten ein bewaldetes Grundstück mit Blick auf den Hudson River in Riverdale in der Bronx, eine an das Museum of Modern Art angrenzende Parzelle an der West 54th Street und ein ganzer Häuserblock an der East 37th Street und der Madison Avenue. Schon 1944 zeichneten sich Pläne für ein spiralförmiges Gebäude ab, ein Motiv, das zum ersten Mal in Wrights Entwurf für das Gordon Strong Planetarium in Maryland von 1924 auftaucht und das später in dem Kaufhaus V. C. Morris in San Francisco verwirklicht wurde. »Ein Museum«, erläuterte er in einem Brief an Hilla Rebay, »sollte von unten bis oben eine einzige ausgedehnte, gut proportionierte Fläche sein ... Ohne irgendwelche Unterbrechungen.«[5] Inzwischen hatte die Stiftung ein Stück Land an der Fifth Avenue zwischen der East 88th und der East 89th Street erworben, auf dem damals ein sechsstöckiges Wohnhaus stand. Von 1947 bis 1956 wurde die Sammlung dort untergebracht und ausgestellt. 1956, als mit dem Neubau begonnen wurde, zog sie in das Haus 7 East 72nd Street um. Auch in der neuen Unterkunft an der Fifth Avenue hielt Hilla Rebay an der weihevollen Atmosphäre fest, die schon in der in der West 54th Street geherrscht hatte: Bilder von Bauer und Kandinsky in schweren vergoldeten Rahmen wurden an mit grauem Stoff ausgeschlagene Wände gehängt. Die extrem niedrige Hängung – nach Hilla Rebays Überzeugung konnten sehr tief gehängte Bilder zu sowohl physischen wie auch spirituellen Erfahrungen führen – reizte den Kritiker der ›Saturday Review‹ zu folgender Bemerkung:

> ... nur Fliegen auf dem Teppich können ... [die Bilder] richtig gesehen haben.[6]

1945 stellte Wright das erste maßstabsgerechte Plexiglasmodell des neuen Museums fertig, das er »The Modern Gallery« nannte. Dieses Modell offenbarte die innovative, radikale Gestaltung des Gebäudes, eine architektonische Strategie, die zu dem kunstvoll ausgeklügelten, schwerfälligen Ambiente des umgebauten Wohnhauses an der Fifth Avenue in diametralem Gegensatz stand. Wrights Museumsentwurf, eine ununterbrochene Gußbetonrampe, die spiralförmig zu einem Glasoberlicht in etwa 30 Meter Höhe führte, definierte die Möglichkeiten von Ausstellungsräumen neu. Auf der ganzen Länge der Rampe bilden nischen-

Hudson River in Riverdale, The Bronx; a portion of land on West 54th Street adjacent to The Museum of Modern Art; and an entire block on East 37th Street and Madison Avenue. By 1944 plans for a spiral-shaped building – a motif first prefigured in Wright's 1924 design for the Gordon Strong Planetarium in Maryland and later realized in the V. C. Morris store in San Francisco – had begun to emerge. "A museum," he explained in a letter to Rebay, "should be one extended expansive well proportioned floor space from bottom to top.... No stops anywhere."[5] In the meantime, the Foundation acquired land on Fifth Avenue between East 88th and East 89th Streets, then occupied by a six-story mansion. The collection was housed and exhibited there from 1947 to 1956, when construction of the new building began and it was relocated once again, to 7 East 72nd Street. Rebay retained the same shrinelike atmosphere that had prevailed on West 54th Street in the new quarters on Fifth Avenue: Bauers and Kandinskys in heavy gilded frames were hung on gray fabric-covered walls. The close proximity of the canvases to the floor – an installation technique resulting from Rebay's contention that paintings hung low encouraged physical as well as spiritual experiences – invited the following criticism from the *Saturday Review*:

> ...only flies, alight on the carpets, can have seen... [the canvases] properly.[6]

In 1945 Wright completed the first scale plexiglass model for what he designated as "The Modern Gallery." This model unveiled the building's innovative and radical structural design, an architectural strategy that negated the elaborate, labored ambience of the converted Fifth Avenue mansion. Conceived as one continuous, curvilinear, poured-concrete ramp spiraling upward almost one hundred feet to a glass skylight, Wright's museum redefined the possibilities for exhibition space. Intimate, nichelike bays situated along the entire length of the ramp provide the primary areas for display. Set into a low rectangular base in conformity with New York's rigid grid system, the grand cantilevered spiral is attached to a smaller circular service structure known as the monitor building, which was originally intended as a residence for Rebay. The circle resounds as a leitmotif throughout the complex, appearing as a subtle decorative element in the

artige Einbuchtungen die wichtigsten Ausstellungsbereiche. Eingesetzt in einen niedrigen, rechteckigen Sockel, der sich in das New Yorker Gitternetzsystem einfügt, steht die gewaltige freitragende Spirale neben einem kleineren kreisförmigen Gebäude für Verwaltung und technische Einrichtungen, dem ›monitor building‹, das ursprünglich als Wohnung für Hilla Rebay gedacht war. Der Kreis kehrt als Leitmotiv in dem ganzen Komplex wieder: als subtiles dekoratives Element erscheint er in den Fenstergittern, den Terrazzoböden und dem Pflaster außerhalb des Gebäudes wie auch in Konstruktionselementen wie etwa dem Aufzugsschaft. Das eigentliche Zentrum des Museums ist der von der Rampe umschlossene, zylindrische leere Raum, der dramatische Ausblicke innerhalb des Gebäudes bietet. Von jedem beliebigen Aussichtspunkt aus kann der Besucher sehen, wo er hingeht und woher er gekommen ist, und kann im Hinabgehen auf der Rampe die Bilder betrachten und wiedersehen.
Frühe Entwürfe für das Museum lassen Wrights Inspirationsquelle erkennen: die aufsteigende Spirale stellt seine in die Rundform übertragene Interpretation mesopotamischer Zikkurats dar, die als Gebetsstätten dienten. Vielleicht hatte er sich für diese Form entschieden, um Hilla Rebays Wunsch nach einem ›Tempel der Gegenstandslosigkeit‹ nachzukommen. Betont werden muß jedoch die gesellige Atmosphäre des Gebäudes. Das Museum als stiller Ort der Kontemplation nahm zwar in seiner Korrespondenz und seinen Gesprächen mit Hilla Rebay einen breiten Raum ein, doch für Wright war das Museum auch ein Ort für öffentliches Engagement. Die offene Durchfahrt durch das Gebäude, die geschwungenen Rampen, als Gärten angelegte Winkel, das Nichtvorhandensein von Trennwänden, das Café und das unterirdische Auditorium – lassen die Besucher das Gebäude wie in einem ständigen Strom durchziehen. Anders als in den weißen, statischen Kuben der konventionellen modernen Museumsarchitektur liegt hier die Betonung auf Durchlässigkeit der Räume, Bewegung und ständig wechselnden Ausblicken.
1946, als die Errichtung des neuen Gebäudes unmittelbar bevorzustehen schien, wurde der Presse ein Modell vorgestellt, das das Museum von innen und außen zeigte. Das Magazin ›Life‹ veröffentlichte eine Doppelseite mit Fotografien des Modells, komplett mit Verkabelung und Bildattrappen. Der mit »Neues Kunstmuseum wird das seltsamste Gebäude New Yorks« überschriebene Artikel machte den zylindri-

window grills, the terrazzo floors and exterior pavement, as well as in structural elements such as the elevator shaft. The very center of the Museum is a cylindrical void, which allows for dramatic views across the space. From any vantage point, visitors can glimpse where they are going and whence they came, and they can see and re-see paintings as they stroll down the ramp.
Early designs for the Museum reveal Wright's inspiration for the structure: the towering spiral represents his curvilinear interpretation of ancient Mesopotamian ziggurats, which were sites of prayer. Perhaps he selected this shape in deference to Rebay's request for a "temple to non-objectivity." The social ambience of Wright's building must be stressed, however. While Rebay and Wright often discussed the Museum as a subdued place for contemplation, the architect also conceived of it as a place for public engagement. The open pass-through driveway, circling ramps, garden retreats, absence of partitions, the café and underground auditorium all encouraged the continuous flow of people. In contrast to the environment in the white, static cube of conventional modern museum architecture, Wright's emphasis is on spatial fluidity, physical motion and perpetually changing vistas.
In 1946, when construction of the new building seemed imminent, an exterior and interior model was presented to members of the press. *Life* magazine published a two-page spread featuring photographs of Wright's model, which was complete with electrical wiring and a mock exhibition. Headlined "New Art Museum Will Be New York's Strangest Building," the article made the cylindrical structure famous – or perhaps infamous – well before it was built. In 1952, in fact, Wright received a proposal from Philip Johnson, Director of the Department of Architecture and Design at The Museum of Modern Art and himself an architect, stating:

> The Museum of Modern Art would like very much to formalize our greeting to your museum by giving a one-person show to your design. ... It would be of greatest interest to the public, and it seems to us that it would also help the Guggenheim Foundation to a good publicity send-off.[7]

Though Wright agreed, the exhibition never took place, and the public had to wait seven more years

Frank Lloyd Wright an der Rampe des noch unvollendeten Museums, um 1958

Frank Lloyd Wright on the ramp of the unfinished museum building, ca. 1958

schen Bau berühmt – oder auch berüchtigt – lange bevor er erbaut wurde. Tatsächlich machte 1952 Philip Johnson, Direktor der Abteilung für Architektur und Design am Museum of Modern Art und selbst Architekt, Wright den folgenden Vorschlag:

> Das Museum of Modern Art würde sich sehr freuen, Ihr Museum in Form einer Ihren Entwürfen gewidmeten Einzelausstellung willkommen zu heißen … Für das Publikum wäre eine solche Ausstellung von größtem Interesse, und wir denken, daß sie auch der Öffentlichkeitsarbeit der Guggenheim Foundation zugute käme."

Wright war zwar einverstanden, doch die Ausstellung fand nie statt, und es zogen auch noch weitere sieben Jahre ins Land, bis das Museumsgebäude endlich fertiggestellt war. Zu dieser Verzögerung führten mehrere Gründe, unter anderem zwei Veränderungen des Baugeländes: als die Eckparzellen an der 89th und der 88th Street gekauft wurden – 1948 bzw. 1951 –, revidierte Wright jedesmal die Pläne für den Bau beträcht-

before construction was completed. Several factors contributed to prolonging the project, including two alterations in the site itself. As the corner lots of 89th and 88th Streets were acquired (in 1948 and 1951, respectively), Wright made major revisions in the plans for the building, though the spiral form remained a constant. When Solomon Guggenheim – who intentionally delayed building because of postwar inflation – died in 1949, construction was further postponed until a new administration was in place in the Museum. Encountering resistance from the Museum's Trustees to support the unprecedented and increasingly expensive building project, Wright astutely suggested it be reconceived as a memorial to Solomon R. Guggenheim. In 1952 the name of the institution was officially changed to the Solomon R. Guggenheim Museum.
The modification in name from the Museum of Non-Objective Painting, which indicated a strictly circumscribed aesthetic scope, to the more neutral, yet commemorative, Solomon R. Guggenheim Mu-

lich, wenn er auch an der Spiralform festhielt. 1949, als Solomon Guggenheim – der der Nachkriegsinflation wegen die Bauarbeiten absichtlich hinausgezögert hatte – starb, wurden sie erneut hinausgeschoben, bis eine neue Museumsverwaltung eingesetzt worden war. Im Kuratorium des Museums begann sich Widerstand gegen das beispiellose Bauprojekt, das immer größere Summen verschlang, zu regen. Dem begegnete Wright jedoch mit dem klugen Gedanken, das Museum dem Gedenken an Solomon R. Guggenheim zu widmen. 1952 erhielt es offiziell den Namen ›Solomon R. Guggenheim Museum‹.

Die Namensänderung von ›Museum of Non-Objective Painting‹, womit ein streng eingeschränkter Bereich der Kunst vorgegeben war, in den neutralen, an den Gründer erinnernden Namen ›Solomon R. Guggenheim Museum‹ spiegelt auch gewisse Änderungen innerhalb der Institution wider. Im Jahre 1948 hatte das Museum den vollständigen Nachlaß Karl Nierendorfs, eines auf die deutsche Malerei spezialisierten New Yorker Kunsthändlers, erworben. Dieser Ankauf bereicherte die Sammlung um etwa 730 Objekte, darunter achtzehn Bilder von Kandinsky, 110 von Klee, sechs von Chagall und vierundzwanzig von Feininger. Wichtiger noch für die Zukunft des Museums war vielleicht die Tatsache, daß mit diesem Ankauf auch einige wichtige expressionistische – genannt sei hier nur Oskar Kokoschkas ›Fahrender Ritter‹ – und surrealistische Werke in die Sammlung aufgenommen wurden, deren Bandbreite sich dadurch erweiterte.

In den frühen fünfziger Jahren stieß die begrenzte Programmatik des Museums immer wieder auf Kritik. Obwohl Hilla Rebay jungen, aufstrebenden Künstlern gegenüber immer aufgeschlossen war und sie unterstützte, wurde ihr Kriterium der Gegenstandslosigkeit oft als zu voreingenommen und restriktiv erachtet. 1951 stellte Aline Louchheim (später Aline Saarinen), die Kunstkritikerin der ›New York Times‹, die Frage, ob das Museum »seinem Status als von der Steuer befreiter Bildungseinrichtung gerecht« werde und beschrieb das Institut als »einen esoterischen, okkulten Ort, wo eine mystische Sprache gesprochen werde«.[8] Von solchen schweren Vorwürfen alarmiert, kündigte Harry F. Guggenheim, der damalige Präsident der Stiftung, ein revidiertes Ausstellungsprogramm an, das auch Beispiele »gegenständlicher« (»objective«) moderner Kunst umfassen werde.[9] Da allen Beteiligten klar war, daß es mit Hilla Rebay als Museumsleiterin keine wirkliche Wende in der Ausstellungspolitik geseum reflects certain institutional revisions that occurred around the time of its benefactor's death. In 1948, the Museum purchased the entire estate of Karl Nierendorf, a New York art dealer who specialized in German painting. This acquisition enriched the collection by some 730 objects, including eighteen Kandinskys, 110 Klees, six Chagalls and twenty-four Feiningers. Perhaps more important for the future of the institution, Nierendorf's holdings expanded the scope of the Museum's focus by the inclusion of many major Expressionist and Surrealist works; particularly notable among the former is Oskar Kokoschka's historic *Knight Errant*.

During the early 1950s, the Museum was widely criticized for the limited scope of its programming. Though Hilla Rebay had always been receptive to and supportive of young, emerging artists, her criterion of non-objectivity was construed by many as too biased and restrictive. In 1951 Aline Louchheim (later Aline Saarinen), the art critic for *The New York Times*, questioned whether the Museum was "justifying its tax-free status as an educational museum" and described the institution as "an esoteric, occult place in which a mystic language was spoken."[8] In response to such serious remonstrations, Harry F. Guggenheim, then President of the Foundation, issued a statement announcing revised exhibition programming that would include "objective" examples of modern art.[9] Realizing that no true shift in exhibition policy could occur with Rebay still in charge of the Museum, the Trustees requested her resignation, which they received in March of 1952. Seven months later it was announced that James Johnson Sweeney had accepted the position she had vacated.

Formerly Director of the Department of Painting and Sculpture at The Museum of Modern Art, Sweeney approached his new curatorial and directorial role with a broader sensibility than Rebay, augmenting the collection with works that encompassed more aspects of modern art than the nonobjective. Attempting to fill serious gaps in the collection – such as the almost complete absence of sculpture, which Rebay did not admit because of its "corporeality" – he instituted an aggressive acquisition program. By the time Sweeney resigned in 1960, the Museum had acquired eleven Brancusis, three Archipenkos, seven Calders, bronzes by Max

ben könne, drängte das Kuratorium sie, von ihrem Amt zurückzutreten, was im März 1952 geschah. Sieben Monate später wurde bekanntgegeben, daß James Johnson Sweeney sich bereit erklärt habe, ihre Nachfolge anzutreten.

Sweeny, der frühere Direktor der Abteilung für Malerei und Plastik am Museum of Modern Art, versah sein neues Amt als Kurator und Direktor mit breiter gefächertem Interesse als Hilla Rebay und erweiterte die Sammlung um Werke der modernen Kunst, die nicht auf den Aspekt der Gegenstandslosigkeit beschränkt waren. Er setzte ein aggressives Ankaufsprogramm in Gang, um die wichtigsten Lücken in der Sammlung zu schließen. Skulpturen fehlten beispielsweise so gut wie völlig; Hilla Rebay hatte sie ihrer »Körperlichkeit« wegen nicht aufgenommen. Als Sweeney 1960 von seinem Amt zurücktrat, waren außer elf Skulpturen von Brancusi, drei von Archipenko, sieben von Calder und Bronzen von Max Ernst und Alberto Giacometti auch noch andere bedeutende Arbeiten wie etwa Paul Cézannes ›Mann mit verschränkten Armen‹, außerdem exemplarische Frühwerke des abstrakten Expressionismus von Jackson Pollock, Franz Kline und Willem de Kooning angekauft worden. Zusätzlich zu Sweeneys Ankäufen erhielt das Museum ein Legat aus dem Nachlaß von Katherine S. Dreier, die zusammen mit Marcel Duchamp die ›Société Anonyme‹ gegründet hatte. Unter den achtundzwanzig Kunstwerken, die 1953 übergeben wurden, waren die wichtigsten Brancusis ›Kleines französisches Mädchen‹ von 1914-18, eine Bronze von Archipenko von 1919, Mondrians ›Komposition‹ von 1929, ein Stilleben ohne Titel von Gris von 1916 und drei Collagen von Schwitters aus den frühen zwanziger Jahren.

Sweeneys neue Ankaufspolitik war symptomatisch für die einschneidenden institutionellen Änderungen, die er als neuer Direktor des Museums einleitete. Gleich an seinem ersten Arbeitstag wurden zehn Mitarbeiter aus Hilla Rebays Stab entlassen.[1] Um professionell arbeiten zu können, stellte er einen Archivar ein, richtete Konservierungswerkstätten und eine Abteilung für Fotografie ein und erweiterte die Bibliothek. Er ließ die Ausstellungsräume an der Fifth Avenue renovieren, wobei er auf die mit Stoff und Plüsch verkleideten Wände zugunsten reiner, weißer Flächen verzichtete und die Bilder aus ihren schweren vergoldeten oder reich verzierten Holzrahmen befreite. Sweeney brachte auch die vielen Meisterwerke gegenständ-

Ernst and Alberto Giacometti, as well as other major works, such as Paul Cezanne's *Man with Crossed Arms* and seminal Abstract Expressionist paintings by Jackson Pollock, Franz Kline and Willem de Kooning. In addition to Sweeney's purchases the Museum received a bequest from the Estate of Katherine S. Dreier who, along with Marcel Duchamp, had founded the Societe Anonyme. Most important among the twenty-eight works of art donated by the Dreier estate in 1953 were Brancusi's *Little French Girl*, 1914-18; an Archipenko bronze, 1919; Mondrian's *Composition*, 1929; an untitled Gris still life, 1916; and three Schwitters collages dating from the early 1920s.

Sweeney's revision of acquisition policies epitomized the dramatic institutional changes he initiated upon assuming directorship of the Museum. Ten members of Hilla Rebay's staff were asked to resign on his first day of work.[1] In the spirit of professionalism, Sweeney hired a registrar, initiated a conservation program, established a photography department and expanded the library. He redecorated the exhibition spaces in the mansion, dispensing with the plush, curtained walls in favor of clean, white surfaces and displayed the paintings without their customary heavy gold or ornate wood frames. Sweeney also rescued the many "objective" masterworks languishing in storage or hidden away in Guggenheim's Plaza suite, highlighting them in a series of *Selections* exhibitions during his early tenure. To considerable critical acclaim Sweeney likewise assembled a series of loan shows at the Museum, among them the first large-scale American exhibition of Robert Delaunay's oeuvre, the first retrospective of Brancusi's sculpture and the first comprehensive museum analysis of Giacometti's work, all held in 1955. In addition, Sweeney instituted a program of exhibitions of important but not excessively valuable works which were lent for periods of six to nine months to various small American museums and university galleries that lacked resources in modern art, a practice elaborated upon and more fully realized during the 1980s through the Guggenheim's Collection Sharing Program.

When asked by the *The New York Times* how he equated his revised policies with Solomon R. Guggenheim's innovative but narrowly focused vision, Sweeney replied that he found "non-objec-

licher Malerei an die Öffentlichkeit, die ins Depot oder in Guggenheims Suite im Plaza-Hotel verbannt worden waren, und hob sie schon zu Beginn seiner Amtszeit in einer Ausstellungsreihe mit dem Titel ›Selections‹ (Auslese) gebührend hervor. Ebenso organisierte er auch anspruchsvolle Sonderausstellungen mit Leihgaben aus aller Welt: zum Beispiel 1955 den ersten größeren Überblick über das Werk Robert Delaunays in Amerika, die erste Retrospektive der Plastiken Brancusis und die erste umfassende Museumsausstellung der Arbeiten Giacomettis. Sie wurden von der Kritik begeistert aufgenommen. Sweeney richtete auch ein Ausleihprogramm ein, in dem wichtige, wenn auch nicht allzu wertvolle Werke für sechs bis neun Monate verschiedenen kleineren amerikanischen Museen und Universitätsgalerien überlassen wurden, die selbst über keine nennenswerten Bestände an moderner Kunst verfügten. Im Rahmen des ›Guggenheim Collection Sharing Program‹ wurde diese Praxis in den achtziger Jahren noch weiter ausgebaut.

Als die ›New York Times‹ ihn fragte, wie er seine neue Konzeption mit Solomon R. Guggenheims zwar auf einen bestimmten Bereich beschränkter, aber doch innovativer Vision in Einklang bringen wolle, antwortete Sweeney, daß für ihn der »Begriff ›gegenstandslos‹ (›non-objective‹) sprachlich unklar« sei. »Vor allem aber«, so der Artikel der ›Times‹, »liegt für ihn die Bedeutung der großen Werke der Sammlung in ihren fundamentalen ästhetischen Werten, und nicht in der Tatsache, daß sie sich einer verbalen Kategorie zuordnen lassen.«[11]

Während ihn thematische oder begriffliche Unterteilungen kaum interessierten, legte Sweeney großen Wert auf formale – und damit visuelle – Wechselbeziehungen zwischen Kunstwerken, und diesem Prinzip folgte er auch in der Präsentation der Bilder. Er ließ zum Beispiel keine didaktischen Erläuterungen zu den Bildern anbringen, weil ästhetische Objekte Wesen seien, die sprächen und unmittelbar erlebt werden mußten. »Wenn Bilder so gehängt werden, daß nicht intellektuelle, sondern visuelle Brennpunkte einander gegenübergestellt werden, so daß zwischen den Objekten räumliche Beziehungen und Spannungen herrschen«, erklärte er einmal, »dann lassen diese Beziehungen und Gegensätze Kritik entstehen, die wichtiger ist als chronologische oder historische Daten.«[12]

Sweeneys Vorstellungen von der Präsentation der Sammlung und Frank Lloyd Wrights Pläne für das

tive a linguistic confusion." "More importantly," stated the *Times* article, "he believes the significance of the great works in the collection lies in their fundamental esthetic values, not in the fact they fit into a verbal category."[11] Sweeney's installation technique illustrated his emphasis on formal and, hence, visual correlations among works of art, as opposed to thematic or conceptual subdivisions. He did not, for instance, employ didactic wall labels, believing that aesthetic objects are self-explanatory, experiential entities. As he once explained, "When you install pictures so that visual and not intellectual focal points are contrasted, thinking of space relationships and tensions between objects, these relationships and contrasts bring out criticism, which is more important than chronological or historical data."[12]

It was in the area of installation design that Sweeney disagreed most profoundly with Frank Lloyd Wright's plans for the new museum building. Initially, Sweeney's pragmatic attitude toward the museum environment ran counter to Wright's conception of the institution as a haven for contemplation, relaxation and artistic experimentation. Their correspondence records often bitter conflicts over specific architectural details as well as each man's thoughts concerning the role of the Museum. Fortunately for Wright, he found advocates in Harry Guggenheim and his wife Alicia, who remained committed to Solomon Guggenheim's and Rebay's vision for the new structure even though they supported critical policy changes. When Sweeney repeatedly demanded more space for administrative offices as well as areas for conservation, preparation and photography – all requisites for the modern, professional art institution – Wright attempted to accommodate. But he would not condone the Director's rejection of his designs for natural lighting and gently sloping display walls and for the color scheme he specified.

Convinced that Sweeney would not abide by his plans for the interior of the Museum, Wright prepared a series of perspective drawings illustrating sample exhibitions. Entitled *Reception, The Watercolor Society, The Average – Sculpture and Painting, The Middle of the Road* and *The Masterpiece*, the drawings offered a graphic tour through the Museum's interior as Wright envisioned it. The architect distributed copies of this series, along with

neue Museumsgebäude waren kaum miteinander vereinbar. Anfangs stand Sweeneys pragmatische Einstellung in krassem Gegensatz zu Wrights Konzept von einer Oase der Kontemplation, Entspannung und künstlerischen Experimentierens. Ihre Korrespondenz bezeugt ihre oft heftigen Auseinandersetzungen über bestimmte architektonische Details wie auch über die gegensätzlichen Auffassungen von der Aufgabe des Museums. Wright fand jedoch Fürsprecher in Harry Guggenheim und dessen Frau Alicia, die an Solomon Guggenheims und Hilla Rebays Visionen von dem neuen Bau festhalten wollten, auch wenn sie entscheidende Änderungen im Museumskonzept befürworteten. Als Sweeney wiederholt mehr Raum für Verwaltungsbüros, für Werkstätten für Konservierungsarbeiten und zur Vorbereitung von Ausstellungen und für die Abteilung für Fotografie forderte – allesamt unentbehrlich für ein modernes, professionell geführtes Kunstinstitut –, bemühte sich Wright, seinen Wünschen entgegenzukommen. Er bestand jedoch auf seinen Plänen für natürliche Beleuchtung und sanft abfallende Schauwände und auf den Farben, die ihm vorschwebten. In der Überzeugung, daß Sweeney seine Pläne für das Innere des Museums schließlich doch noch ändern werde, fertigte Wright eine Reihe von perspektivischen Zeichnungen an, die Beispielausstellungen zeigten. Sie hießen ›Empfang (Reception)‹, ›Die Aquarell-Gesellschaft (The Watercolor Society)‹, ›Der Durchschnitt – Plastik und Malerei (The Average – Sculpture and Painting)‹, ›Der Mittelkurs (The Middle of the Road)‹ und ›Das Meisterwerk (The Masterpiece)‹ und boten einen anschaulichen Rundgang durch das Museumsinnere, wie Wright es sich vorstellte. Kopien dieser Zeichnungen verteilte er zusammen mit einem Essay, ›Das Solomon R. Guggenheim Museum: Ein Experiment in der dritten Dimension‹ (›The Solomon R. Guggenheim Museum: An Experiment in the Third Dimension‹), an die Kuratoriumsmitglieder und an verschiedene Architekturzeitschriften, um seine Absichten zu dokumentieren. Er plante eine natürliche Beleuchtung durch Tageslicht, das von oben durch die Glaskuppel und durch einen schmalen, an der Außenwand der Spirale entlanglaufenden Glasstreifen hinter den Bildern einströmen sollte. Außerdem sollten an den Unterteilungswänden in den Nischen Spiegel angebracht werden, die das Licht auffangen und reflektieren und damit sozusagen als natürliche Scheinwerfer dienen sollten. Nur bei schlechtem Wetter und in den Abendstunden sollte

an essay called "The Solomon R. Guggenheim Museum: An Experiment in the Third Dimension," to the Trustees and to various architecture journals as testimony to his intentions. Wright favored natural light which, according to his design, would flow in from above through the glass dome and from behind the paintings through a narrow glass band running along the exterior wall of the spiral. He also wanted to include mirrors on the web walls in the bays to catch and refract incoming light, which would act as a kind of natural spotlight. Artificial illumination would be available in the event of poor weather and for evening viewing. Defending his lighting scheme in a 1955 letter to Sweeney, Wright wrote in his usual flamboyant manner:

> The strength of the Guggenheim, as you know, is as a space in which to view the painter's creation truthfully, that is to say *honestly*, in the varying light as seen by the painter himself and in which it was born to be seen. ... A humanist must believe that any picture in a fixed light is only a "fixed" picture! If this fixation be ideal, then see death as the ideal state for man. The morgue![13]

Wright's plan for the installation of paintings along the spiral ramp is evident in his perspective drawings: the canvases, supported by the slanted base of the gently sloping rear walls, were intended to tilt slightly backward, as if on easels. Wright believed that their proximity to the viewer would sustain the human scale he was attempting to secure in the building. Sweeney and the Trustees thought this design would subjugate the paintings to the architectural scheme and wanted, instead, to "float" the canvases perpendicular to the floor by means of support rods projecting from the walls. In an attempt once again to justify his intentions, Wright explained to Harry Guggenheim that he conceived of "the building and the painting as one uninterrupted, beautiful symphony such as never existed in the world of Art before."[14]

The theoretical battle with Sweeney and the administration continued over the choice of color for the interior. Though Wright envisioned the interior walls painted in soft ivory tones, Sweeney favored bright white, much to the architect's dismay. Employing his persuasive, dramatic writing style, Wright pronounced his thoughts on the subject:

> White, itself the loudest color of all, is the sum of all colors. If activated by strong light it is to color like a

künstliche Beleuchtung eingesetzt werden. 1955, in einem Brief an Sweeney, verteidigte Wright wortgewaltig, wie er war, sein Beleuchtungsschema:

> Wie Sie wissen, ist es der große Vorzug des Guggenheim Museums, daß die Schöpfung des Malers wahrheitsgetreu – und das heißt aufrichtig – in eben dem wechselnden Licht gezeigt wird, in dem sie vom Maler selbst gesehen wurde, und für das sie gemacht ist ... Die Meinung jedes Humanisten muß sein, daß ein in fixiertem Licht gezeigtes Bild nur ein fixiertes Bild ist! Wäre diese Fixierung ideal, dann wäre der Tod der Idealzustand für den Menschen. Das Leichenschauhaus![13]

Wrights perspektivische Zeichnungen zeigen, wie er die Gemälde längs der spiralförmigen Rampe präsentieren wollte: wie auf einer Staffelei leicht nach hinten geneigt sollten sie gegen die sanft abfallenden Rückwände gestellt werden, gestützt auf den diese Wände entlanglaufenden, ebenfalls schräg abfallenden Sokkel. Wright glaubte, daß die unmittelbare Nähe der Bilder zum Betrachter dem menschlichen Maß entgegenkomme, dem das Gebäude verpflichtet sein sollte. Sweeney und das Kuratorium waren jedoch der Ansicht, dieser Plan ordne die Gemälde der architektonischen Struktur unter; sie wollten die Bilder statt dessen mittels aus den Wänden hervorspringender Stützstäbe waagrecht ›schweben‹ lassen. In einem erneuten Versuch, seine Absichten zu begründen, erklärte Wright Harry Guggenheim, er betrachte »Gebäude und Gemälde als eine ununterbrochene, herrliche Symphonie, wie es sie noch nie zuvor in der Welt der Kunst gegeben hat.«[14] Der Kampf mit Sweeney und der Museumsverwaltung setzte sich in der Frage fort, welche Farbe für das Gebäudeinnere gewählt werden solle. Während Wright in sanften Elfenbeintönen gestrichene Innenwände vorschwebten, dachte Sweeney – zum Entsetzen des Architekten – an strahlendes Weiß. Wright zog alle Register seiner dramatischen Überredungsgabe:

> Das Weiß – selbst die lauteste aller Farben – ist die Summe aller Farben. Wird es durch starkes Licht aktiviert, wirkt es gegenüber der Farbe wie eine Leiche: tot. Weiß als Hintergrund zu verwenden, vor dem sich ein zartes Gemälde entfalten soll, wäre so, als nähme man in der Musik das hohe C als Hintergrund für den Klang eines Orchesters. Jeder, der Ohren hat, wüßte um die verheerende Wirkung – es sei denn er wäre taub. Für jeden, der nicht farbenblind ist, ist eine gekalkte Wand genauso verheerend für den empfindlichen Farbsinn der Malerei. Der Hintergrund wird zum corpse. To use it as a forcing-ground for a delicate painting would be like taking high C in music as a background for orchestral tonality. Easy to see this as ruinous in music – if one is not deaf. If not color blind, whitewashed environment is just as ruinous to the sensitive color sense of painting. Background becomes foreground! Therefore in violation of the balance of the values of almost any color-composition the corpse takes over. But soft ivory is ... sympathetically self-effacing instead of competitive ...[15]

Such disputes continued, with Wright formulating increasingly eloquent explications of design and theory, virtually until his death in April 1959, six months before the Museum opened to the public. Despite the antagonistic relationship between Sweeney and the architect, in 1953 the Museum hosted an international touring exhibition devoted to Wright's achievements. Presented in a 7,300 square-foot pavilion erected by Wright – as an example of a Usonian house, designed as an easily assembled, cost-efficient dwelling – the show revealed the great diversity of the buildings and projects he completed during his sixty-year career. Included in the exhibition was a model of the Guggenheim Museum, which, when examined in the context of Wright's rich oeuvre, stirred public interest in the projected structure. According to a contemporaneous *New York Times* article, the exhibition attracted 80,241 visitors in fifty-two days. "'The Guggenheim,'" claimed Aline B. Saarinen, "has put Eighty-ninth Street and Fifth Avenue on the map as – at least for this season – the liveliest museum of modern art in the United States."[16] When Wright's Museum building opened to the public on October 21, 1959, enormous crowds lined up to experience the architecture and to see the impressive inaugural exhibition of highlights from the Guggenheim collection. Newspaper accounts at the time reported an attendance on opening day of some three thousand people. Although generally favorable, opinions on the structure were restrained. While extolling the building as a sculptural masterpiece, art critics voiced concern for the integrity of the art object within such an overwhelming architectural environment. On one extreme, Emily Genauer pronounced in *Architectural Forum* that the Museum "has turned out to be the most beautiful building in America ... never for a minute dominating the pictures being shown ...,"

Außenansicht des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, mit dem Anbau

Exterior view of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, showing the Annex

> Vordergrund! Das Weiß zerstört das Gleichgewicht der Werte fast jeder erdenklichen Farbkomposition, und die Leiche gewinnt die Oberhand. Das sanfte Elfenbein dagegen ... will nicht konkurrieren, sondern tritt bescheiden in den Hintergrund ...[15]

Derartige Dispute setzten sich praktisch bis zu Wrights Tod im April 1959 – sechs Monate bevor das Museum eröffnet wurde – fort, und Wright formulierte immer eloquentere Erklärungen seiner Entwürfe und Theorien.

Trotz aller Gegensätze, die Sweeney und Wright voneinander trennten, war das Museum 1953 eine der Stationen einer dem Lebenswerk des Architekten gewidmeten internationalen Wanderausstellung. Sie wurde in einem von Wright – als Beispiel für ein ›Usonian House‹, ein einfach zusammengesetztes, kostengünstiges Wohnhaus – errichteten Pavillon von

while on the other, Ada Louise Huxtable wrote in *The New York Times* that the structure is "less a museum than it is a monument to Frank Lloyd Wright."[17] The fact that Wright began referring to the building during the last few years of construction as the "Archemuseum," an appellation that caused considerable alarm among the Trustees, only served to justify the critics' apprehension.

Over the years, however, artists and curators have found the distinctive space a welcome challenge. As Wright intended, the self-enclosed structure composed of pure, curving lines has offered new possibilities for installations, exhibitions and the contemplation of art.

Shortly after the Museum opened, James Johnson Sweeney resigned as Director, and in 1961 he was replaced by Thomas M. Messer. Prior to Messer's

Innenansicht des Solomon R. Guggenheim Museums, New York

Interior view of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York

etwa 680 m² präsentiert und zeigte die große Vielfalt der Gebäude und Projekte, die er in seiner sechzigjährigen Laufbahn fertiggestellt hatte. Auch ein Modell des Guggenheim Museums war in der Ausstellung zu sehen, das im Kontext seines reichen Œuvres das Interesse der Öffentlichkeit an dem geplanten Neubau weckte. Die ›New York Times‹ schrieb, die Ausstellung habe 80 241 Besucher in zweiundfünfzig Tagen angezogen. »›Das Guggenheim‹«, so Aline B. Saarinen, »hat – zumindest für diese Saison – 89th Street und Fifth Avenue auf dem Stadtplan als die Adresse des lebendigsten Museums für moderne Kunst in den Vereinigten Staaten markiert.«[16]

Als Wrights Museumsgebäude am 21. Oktober 1959 seine Pforten öffnete, standen gewaltige Menschenmengen Schlange, um die Architektur zu erleben und die beeindruckende Einweihungsausstellung mit Glanzpunkten aus der Sammlung Guggenheim zu sehen. Die Zeitungen berichteten von einem Besucheransturm von etwa dreitausend Menschen am Eröffnungstag. Die Meinungen zu dem Neubau waren im allgemeinen zwar wohlwollend, aber verhalten. Während die Kunstkritiker das Gebäude selbst als plastisches Meisterwerk priesen, gaben sie gleichzeitig zu bedenken, daß in einer derart überwältigenden architektonischen Umgebung die Integrität des Kunstobjekts verlorengehen könne. Auf der einen Seite befand Emily Genauer im ›Architectural Forum‹, das Museum habe sich »als das schönste Gebäude in Amerika erwiesen ... nicht einen Augenblick lang dominiert es über die ausgestellten Bilder«, auf der anderen Seite schrieb Ada Louise Huxtable in der ›New York Times‹, der Bau sei »weniger ein Museum als vielmehr ein Denkmal für Frank Lloyd Wright«.[17] Die Tatsache, daß Wright in den letzten Jahren der Bauarbeiten begonnen hatte, das Gebäude als das »Urmuseum« (»Archemuseum«) zu bezeichnen – eine Benennung, die im Kuratorium für einigen Wirbel sorgte –, bekräftigte nur die Bedenken der Kritiker. Im Laufe der Jahre haben Künstler und Museumsleute dieses unverwechselbare Haus jedoch als eine willkommene Herausforderung angenommen. Ganz im Sinne Wrights hat der in sich geschlossene, aus reinen, gebogenen Linien komponierte Bau neue Möglichkeiten für Installationen, Ausstellungen und die Betrachtung von Kunst erschlossen.

appointment, H. H. Arnason, who had been Director of the Walker Art Center in Minneapolis, was enlisted to serve as a Trustee and the Vice President for Art Administration. He was requested to oversee the general development of the Museum until a new administration was established. While at the Guggenheim, Arnason organized a number of important exhibitions, including a retrospective of Philip Guston's work and the first survey of Abstract Expressionism in a New York museum. When Messer accepted the position of third Director of the Guggenheim, he was faced with expanding the programs of a Museum housed in a unique and unprecedented building that had gained international recognition immediately upon opening. He determined to enlarge upon Sweeney's efforts to modernize and professionalize the Museum's staff and administrative structure. During his

Kurz nach der Eröffnung des Museums legte James Johnson Sweeney sein Amt als Museumsdirektor nieder. An seine Stelle trat 1961 Thomas M. Messer. Vor Messers Ernennung wurde H. H. Arnason, der ehemalige Direktor des Walker Art Center in Minneapolis, als Kurator und Vizepräsident für Kunstverwaltung engagiert und gebeten, die allgemeine Entwicklung des Museums bis zur Einrichtung einer neuen Verwaltung zu leiten. In seiner Zeit am Guggenheim Museum organisierte Arnason eine Reihe wichtiger Ausstellungen, unter anderem eine Retrospektive des Werks Philip Gustons und die erste Übersicht über den abstrakten Expressionismus in einem New Yorker Museum.

Als Messer seine Position als dritter Direktor des Guggenheim Museums antrat, stand er vor der Aufgabe, die Programmatik eines Museums auszubauen und zu erweitern, das in einem einzigartigen und beispiellosen Gebäude untergebracht war, das unmittelbar nach seiner Eröffnung internationale Anerkennung erlangt hatte. Insbesondere setzte er Sweeneys Bemühungen fort, den Mitarbeiterstab und die Verwaltungsstruktur den professionellen Anforderungen eines modernen Museums anzupassen. Während seiner siebenundzwanzigjährigen Amtszeit setzte Messer ein ehrgeiziges Publikationsprogramm in Gang, das keineswegs nur auf Ausstellungskataloge beschränkt war. Auch die ständig wachsende Sammlung sollte publiziert werden, was sowohl eine gründliche Katalogisierung der Werke erforderlich machte, als auch die Einrichtung wissenschaftlicher Forschungsprojekte. Meisterwerke aus der Sammlung sind beispielsweise in Angelica Zander Rudensteins zweibändigem Buch ›The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945‹ und in Vivian Endicott Barnetts ›The Guggenheim Museum Justin K. Thannhauser Collection‹ ausführlich dokumentiert. Ein detaillierter Katalog zu den wichtigsten Skulpturen und Arbeiten auf Papier in der Guggenheim-Sammlung wird zur Zeit ebenfalls von Vivian E. Barnett vorbereitet.

Drei Jahre nach der Eröffnung des Frank-Lloyd-Wright-Gebäudes griff Messer auf einige der Installationstechniken zurück, die Wright ursprünglich vorgesehen hatte und die Sweeney verworfen hatte. Ein Brief von Lawrence Alloway, damals Kustos am Guggenheim Museum, an den Maler Francis Bacon gibt darüber Auskunft:

> In den frühen Tagen des Museums, als die Wände weiß gestrichen waren, wurden die Gemälde von Stangen

twenty-seven-year directorship, Messer initiated an ambitious publications program focused not only on temporary exhibitions but also on the growing collection, which required in-depth cataloging of works as well as the institution of scholarly research projects. Masterworks from the collection are meticulously documented, for instance, in Angelica Zander Rudenstine's two-volume book *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945* and Vivian Endicott Barnett's *The Guggenheim Museum, Justin K. Thannhauser Collection*. A detailed catalogue, also by Barnett, on key sculptures and works on paper in the Guggenheim collection is, at the time of this writing, still in preparation.

Three years after the Frank Lloyd Wright building opened to the public, Messer reinstituted some of the architect's original installation techniques that Sweeney had abolished. A letter from Lawrence Alloway, Curator at the Guggenheim at the time, to the painter Francis Bacon records Messer's intervention:

> In the early days of the museum, when it was painted white, the paintings were projected off the wall by bars. This is no longer done, so that the paintings rest back on the wall in the accustomed manner. In addition, the museum is no longer painted dead white. Thus the effect of glare which people used to experience here is no longer felt. Not only that, but the pictures are now hung in line with the slope of the ramp, and not, as used to be the case, at an absolute horizontal. The effect of this is of complete stability of the painting in the visual field.[1]

Under Messer's directorship, the curatorial and technical staff was enlarged in proportion to the increased exhibition and publishing activities now taking place. Acquisitions followed the same comprehensive trend established by Sweeney: Léger's late painting *The Great Parade*, 1954; Egon Schiele's *Portrait of Johann Harms*, 1916; František Kupka's *Planes by Colors, Large Nude*, 1909-10, Constantin Brancusi's marble *Muse*, 1912, as well as numerous works by Joan Miró, Alexander Calder, Paul Klee and Giacometti, entered the collection as critical examples of modern art. In the more contemporary category, Messer was responsible for the acquisitions of several paintings by Jean Dubuffet (a personal favorite of his); Bacon's large triptych *Three Studies for a Crucifixion*, 1962, David Smith's stainless-steel sculpture *Cubi XXVII*,

in einem gewissen Abstand zur Wand gehalten. Diese Praxis wurde inzwischen aufgegeben, so daß die Gemälde wieder gegen die Wand gelehnt sind, so wie es ursprünglich vorgesehen war. Außerdem sind die Wände jetzt nicht mehr stockweiß angestrichen, so daß sie nicht mehr so grell wirken. Mehr noch: die Bilder hängen jetzt parallel zur Neigung der Rampe und nicht mehr, wie früher, völlig horizontal. Damit wird eine völlige Stabilität des Gemäldes in seinem visuellen Umfeld erreicht.[18]

Unter Messers Leitung wurde der Stab der wissenschaftlichen und technischen Mitarbeiter erweitert, um die zunehmenden Ausstellungs- und Publikationsaktivitäten bewältigen zu können. Er setzte Sweeneys auf umfassende stilistische Vielfalt gerichtete Ankaufspolitik fort und erwarb beispielhafte Werke der 1965; Robert Rauschenberg's *Red Painting*, 1953, and Anselm Kiefer's monumental canvas *Seraphim*, 1983-84. A keen proponent of the international avant-garde, Messer throughout his tenure also acquired works by Latin American and Eastern European artists. Exhibitions organized by Messer and his curatorial staff were equally wide-ranging, covering the early modern period with a major Kandinsky retrospective in 1963; a later trilogy of scholarly shows devoted to discrete stylistic periods in Kandinsky's development, held between 1982 and 1985; a show representing the contributions of Gustav Klimt and Schiele in 1965; a Klee retrospective in 1967; a Piet Mondrian centennial tribute in 1971 and a survey of works by Miró related to poetry in 1973, to cite only a few examples. Con-

Von links nach rechts: Justin K. Thannhauser, Hilde Thannhauser und Harry F. Guggenheim mit dem Modell des Justin-K.-Thannhauser-Flügels, um 1963

Left to right: Justin K. Thannhauser, Hilde Thannhauser and Harry F. Guggenheim with model of the Justin K. Thannhauser Wing, ca. 1963

modernen Kunst wie Legers spätes Gemälde ›Die große Parade‹ von 1954, Egon Schieles ›Porträt Johann Harms‹ von 1916, Constantin Brancusis Marmorskulptur ›Muse‹ von 1912 und zahlreiche Arbeiten von František Kupka, Joan Miro, Alexander Calder, Paul Klee und Giacometti. Im zeitgenössischen Bereich wurden unter seiner Verantwortung mehrere Gemälde von Jean Dubuffet (den Messer ganz besonders schätzte) angekauft, außerdem Francis Bacons großes Triptychon ›Drei Studien für eine Kreuzigung‹ von 1962, David Smiths Stahlskulptur ›Würfel XXVII‹ von 1965, Robert Rauschenbergs ›Rotes Gemälde‹ von 1953 und Anselm Kiefers Monumentalbild ›Seraphim‹ von 1983-94. Als leidenschaftlicher Fürsprecher der internationalen Avantgarde nahm Messer während seiner gesamten Amtszeit immer wieder auch Arbeiten lateinamerikanischer und osteuropäischer Künstler in die Sammlung auf. Genauso vielseitig war das Ausstellungsprogramm: Der frühen Moderne galten eine große Kandinsky-Retrospektive (1963) und eine Folge von drei Spezialausstellungen zur stilistischen Entwicklung in Kandinskys Werk (1982-85), dann eine Ausstellung zum Beitrag Gustav Klimts und Egon Schieles zur Kunst der Moderne (1965), eine Klee-Retrospektive (1967), eine Huldigung an Piet Mondrian zu dessen einhundertstem Geburtstag (1971) und ein Überblick über Arbeiten Mirós zu Themen der Dichtung (1973), um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Zu den zeitgenössischen Künstlern, denen Ausstellungen gewidmet wurden, zählten Roy Lichtenstein (1969), Carl Andre (1970), John Chamberlain (1971), Eva Hesse (1972), Joseph Beuys (1979) und Enzo Cucchi (1986).

Die Sammlung wurde dramatisch erweitert, als die Solomon R. Guggenheim Foundation 1963 impressionistische, postimpressionistische und moderne französische Meisterwerke aus der hervorragenden Sammlung Justin K. Thannhausers als Dauerleihgaben erhielt, die schließlich 1976 ganz der Stiftung überschrieben wurden. Der Nachlaß Thannhausers bereicherte das Museum um einen bedeutenden historischen Überblick über die unmittelbar vor der Zeit seines eigentlichen Sammelgebietes entstandene Kunst und um eine Fülle wichtiger Werke Picassos und der Pariser Schule, die damit erst recht zu einem Schwerpunkt der Sammlung wurden. Der Zuzug all dieser Gemälde und Skulpturen – darunter bedeutende Arbeiten von Cézanne, Gauguin, Picasso und Modigliani – machte eine Erweiterung der Ausstellungs-

temporary exhibitions likewise featured the work of Roy Lichtenstein, 1969; Carl Andre, 1970; John Chamberlain, 1971; Eva Hesse, 1972; Joseph Beuys, 1979; and Enzo Cucchi, 1986.

The collection was dramatically enriched in 1963, when the Foundation received a portion of Justin K. Thannhauser's prized collection of Impressionist, Post-Impressionist and Modern French masterpieces as a permanent loan, which was legally transferred to the Foundation in 1976. The Thannhauser Bequest provided an important historical survey of the period directly antedating that represented by the Guggenheim's original holdings and enhanced its concentrations of works by Picasso and School of Paris artists. The procurement of these paintings and sculptures, including major Cézannes, Gauguins, Picassos and Modiglianis, necessitated an expansion of the Museum's exhibition space in order to display them adequately. The Justin K. Thannhauser Wing was created on the second floor of the monitor building in 1965, causing the relocation of administrative offices, the library and storage space. In response to the now acute need for additional work areas, the Foundation commissioned Taliesin Associated Architects, the heirs to Wright's practice, to design an adjoining structure on the site behind the Museum that had been reserved for an annex building originally envisioned by Wright. Designed by William Wesley Peters, Wright's son-in-law, and completed in 1968, the new Annex helped to alleviate the most immediate functional needs. For instance, the relocation of the conservation department, housed on the seventh ramp of the rotunda, to the Annex, allowed the Museum to open the entire spiral for public viewing for the first time. Although planned as a six-story structure, the Annex was actually provided with only four floors due to unforeseen budgetary restraints. Nevertheless, because the administration recognized that future expansion would be inevitable, the foundation was designed and constructed with the capacity to carry a ten-story building.

The Museum's history reads as one of tempered fluctuations and measured shifts that have occurred in accordance with internal growth and evolving cultural demands. The years after the Thannhauser works were permanently installed were marked by continual additions to the collection through gifts

fläche erforderlich. 1965 wurde im zweiten Stock des ›monitor building‹ der Justin-K.-Thannhauser-Flügel eingerichtet, dem Verwaltungsbüros, die Bibliothek und Lagerflächen weichen mußten. Um den damit akut gewordenen Mangel an Arbeitsflächen zu beheben, gab die Stiftung dem Architektenbüro Taliesin Associated, das Wrights Nachfolge angetreten hatte, den Auftrag, einen Anbau auf dem Grundstück hinter dem Museum zu errichten. Dieses Grundstück war ursprünglich schon für ein von Wright vorgesehenes Nebengebäude reserviert worden. Der neue Anbau, von Wrights Schwiegersohn William Wesley Peters entworfen und 1968 fertiggestellt, löste die drängendsten Raumprobleme. Zum Beispiel wurde die auf der siebenten Rampe der Rotunde untergebrachte Konservierungsabteilung dorthin verlegt, so daß zum ersten Mal die ganze Spirale als Ausstellungsfläche verwendet werden konnte. Aufgrund unvorhergesehener Etatbeschränkungen konnten von den ursprünglich geplanten sechs Stockwerken zwar nur vier gebaut werden; um für die Zukunft gerüstet zu sein, ließ die Verwaltung jedoch ein Fundament legen, das ein zehnstöckiges Gebäude tragen konnte.

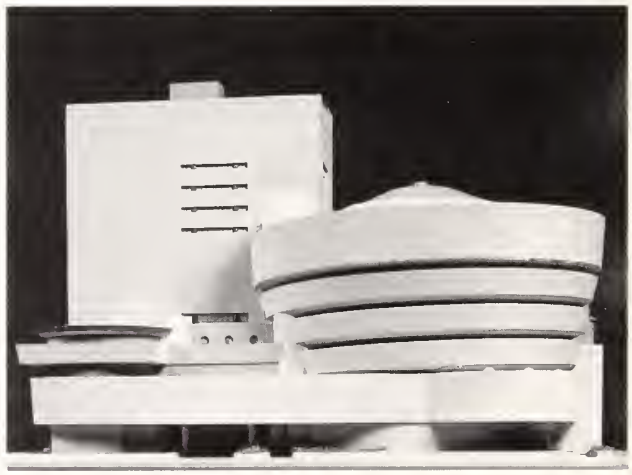
Die Geschichte des Museums liest sich wie eine Aufeinanderfolge maßvoller Änderungen und Kursanpassungen in Übereinstimmung mit der internen Entwicklung und den Anforderungen von außen. Die Jahre nach dem endgültigen Einzug der Werke aus dem Thannhauser-Nachlaß in das Museum waren ebenso von einer kontinuierlichen Erweiterung der Sammlung durch Schenkungen und Ankäufe geprägt, wie auch von einer ständigen Umordnung der Räumlichkeiten für die Verwaltung und technische Einrichtungen, um neue Dienstleistungsbereiche unterbringen und der Öffentlichkeit weitere Flächen zugänglich machen zu können. Das wichtigste Ziel, das die Museumsverwaltung mit der räumlichen Neugliederung verfolgte, war die Möglichkeit, mehr als nur einen Bruchteil der ständigen Sammlung im Museum zeigen zu können. In jüngerer Zeit ist der Platzbedarf zeitgenössischer Arbeiten hinzugekommen, die für die Rampen des Museums oft einfach zu groß sind.

Modell des Anbaus des Architektenbüros Gwathmey Siegel für die Erweiterung des Solomon R. Guggenheim Museums, 1987

and purchases as well as by perpetual reorganization of support areas to accommodate new services and new public spaces. The most critical goal of the Museum's administration during periods of relocation and environmental restructuring was to be able to exhibit more than a fraction of the permanent collection at any one time. More recently this goal has been enlarged to meet a desire for the physical capacity to exhibit contemporary works whose scale might prove too large for presentation on the Guggenheim's ramps.

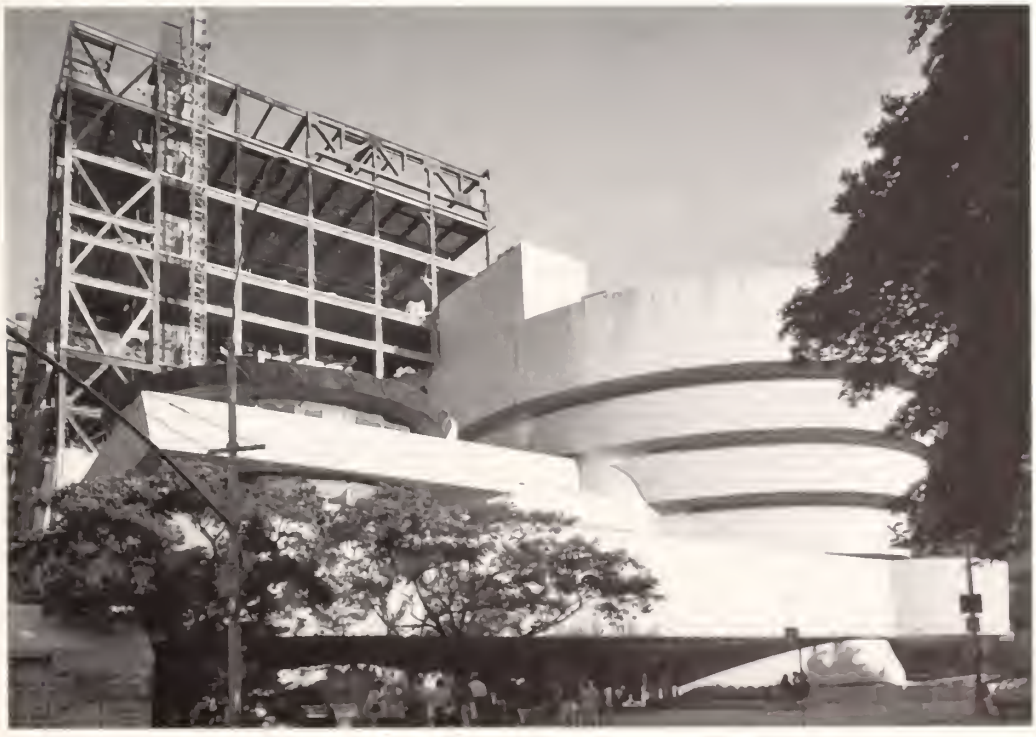
By the early 1980s the repeated annexing of offices for gallery space, the consequent physical restraints placed on the staff, and accelerated institutional development required immediate action and an ambitious solution. In 1982 the Foundation contracted Gwathmey Siegel & Associates Architects to furnish a design that would provide new galleries and reduce insufficiencies in operating space without disrupting the Frank Lloyd Wright structure. Before Thomas Messer retired in 1988, he had initiated plans for the imminent construction of a tower, the idea for which is based on Frank Lloyd Wright's original design for a twelve-story annex that would act as a backdrop to the dominant sculptural form of the spiral Museum. Once the addition is completed the administrative staff will be moved from the monitor building, thus allowing public access to previously restricted portions of the original structure. Four new rectilinear galleries planned

Model of the Gwathmey Siegel addition for the Solomon R. Guggenheim Museum, 1987



Modell des Beleuchtungssystems
Model of the lighting system in the addition

Die Erweiterung wird gebaut, 1990
The addition under construction, 1990



In den frühen achtziger Jahren machten die wiederholte Umwandlung von Büros in Ausstellungsflächen, die Belastungen, die damit auf das Personal zukamen, und die immer schneller verlaufende Entwicklung des Instituts entschlossenes Handeln erforderlich. 1982 gab die Stiftung dem Architektenbüro Gwathmey Siegel & Associates den Auftrag, das Museum um neue Galerie- und Arbeitsräume zu erweitern, ohne jedoch Frank Lloyd Wrights Gebäude in Mitleidenschaft zu ziehen. Bevor Thomas Messer 1988 von seinem Amt zurücktrat, leitete er noch die sofortige Errichtung eines Turmbaus in die Wege, der auf Frank Lloyd Wrights ursprünglichem Entwurf für ein zwölfstöckiges Nebengebäude beruhte, vor dem sich die beherrschende skulpturale Form der Museumsspirale abheben sollte. Sobald der Erweiterungsbau fertiggestellt ist, werden die bisher im ›monitor building‹ untergebrachten Verwaltungsbüros dorthin verlegt werden, so daß dann auch diese Bereiche des ursprünglichen Gebäudes dem Publikum zugänglich sind. Vier neue Ausstellungsräume mit geraden Wänden in diesem Anbau werden sich auf die spiralförmige Rotunde öffnen, womit ganz im Sinne Wrights ein ununterbrochener Rundgang durch das Museum ermöglicht wird. Zum ersten Mal in der Geschichte des Museums werden dann sämtliche Räume beider Teile des ursprünglichen Gebäudes sowie ein umfassender Überblick über die ständige Sammlung zu besichtigen sein.
Im Rückblick treten in der Geschichte des Guggenheim Museums zwei verschiedene, doch aufeinander bezogene Aspekte hervor, die für das einzigartige Profil dieses Kulturinstituts entscheidend sind: die Reverenz an die ästhetische Form und der revolutionäre Geist, die ihren Ausdruck in der Wahl eines Architekten fanden, der weniger ein bloß funktionales Museumsgebäude als vielmehr ein lebendiges Monument schuf. Für den heutigen Mitarbeiterstab ist der außergewöhnliche Bau Frank Lloyd Wrights nicht nur ein Arbeitsplatz, sondern auch ein kulturelles Erbe, das es zu bewahren gilt. Deshalb ist soeben ein größeres Renovierungsprogramm angelaufen, in dessen Verlauf alle architektonischen Elemente des Museums so originalgetreu wie möglich in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt werden sollen.
Das zweite wesentliche Merkmal des Museums ist seine Sammlung, die aus einem einzigartigen Traum hervorging, dem sie bis heute verpflichtet ist, auch wenn sie inzwischen über ihn hinausgewachsen ist. So wie sie heute vor uns steht, setzt sich die Guggenheim-

for the addition will open onto the rotunda spiral, providing an uninterrupted circulation pattern very much in the spirit of Wright's design. By permitting a sequential and spatial integration of all portions of the existing complex for the first time, the design will enable the public to experience the entire interior of both parts of the original building as well as to obtain a comprehensive view of the permanent collection.
As the Guggenheim Museum evolves, two separate but interrelated aspects of its history emerge as the fundamental determinants of its unique profile as a cultural institution. First, the manner in which the original administration responded to the Museum's space requirements – engaging an architect who created a living monument rather than a merely functional building – indicates a reverence for both aesthetic form and a revolutionary spirit. Current staff members are not only inhabitants of the remarkable Frank Lloyd Wright structure; they are also custodians of this cultural treasure. Therefore, a major restoration project is now in its initial stages. Guided by the administration's desire to return all elements of the Museum's architecture to their original state, the restoration process will be as committed to historical accuracy as it is preventive.
The second essential feature of the Museum is its collection, which emerged and evolved from a singular dream that, though often enlarged upon and complemented, has never been forgotten. Today, the Guggenheim Museum's holdings are primarily comprised of discrete collections – the private compilations of Solomon R. Guggenheim, Hilla Rebay, Karl Nierendorf, Katherine S. Dreier, Justin K. Thannhauser and, most recently, of Giuseppe Panza, whose outstanding collection of Minimal Art has just been acquired. Over the years these collections have been incorporated into one comprehensive, but not encyclopedic, array of late-nineteenth and twentieth century art.
In the list of visionary collectors who have contributed to the exemplary holdings of the Museum, the name of Peggy Guggenheim is, of course, central. Though an autonomous entity and geographically separate, the Peggy Guggenheim Collection in Venice has been an integral part of The Solomon R. Guggenheim Foundation since 1976, when Peggy bequeathed her art and the palazzo that houses it

Sammlung hauptsächlich aus mehreren Privatsammlungen zusammen – von Solomon R. Guggenheim, Hilla Rebay, Karl Nierendorf, Katherine S. Dreier, Justin K. Thannhauser und Giuseppe Panza, dessen herausragende Sammlung amerikanischer Minimal Art erst kürzlich erworben wurde –, die im Laufe der Jahre zu einer nicht enzyklopädischen, aber umfassenden Übersicht über die Kunst des späten neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts zusammengewachsen sind.

Ein Name fehlt noch auf der Liste visionärer Sammler, die die exemplarischen Bestände des Museums zusammengetragen haben: Peggy Guggenheim. Seit 1976, als Peggy ihre Sammlung und den Palazzo, der sie beherbergt, der Solomon R. Guggenheim Foundation überschrieb, ist die Peggy-Guggenheim-Sammlung in Venedig ein integraler Bestandteil dieses Instituts, auch wenn sie eine autonome Einheit darstellt und weit von New York entfernt untergebracht ist. Die mehr als dreihundert Objekte umfassende Sammlung ist berühmt für ihren Reichtum an kubistischen, surrealistischen und abstrakten Meisterwerken. Peggy Guggenheims Gespür für stilistische Strömungen, die ihr Onkel Solomon nicht zur Kenntnis nahm – vor allem den Surrealismus und die gestische Malerei, unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika –, ließ eine Sammlung entstehen, deren Stärken gerade da liegen, wo in New York Lücken bestehen. Beide Sammlungen zusammen bilden, auf zwei Kontinente verteilt, eine Einheit, die die komplexe und vielgestaltige Geschichte der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts erschließt.

Peggy Guggenheim war für ihre Verwandtschaft immer so etwas wie eine Abtrünnige, die sich wieder in das Europa davongemacht hatte, aus dem ihre Familie gerade eine Generation zuvor emigriert war. Reich, temperamentvoll und rebellisch, suchte sie Abenteuer und Nervenkitzel, während der Rest der Familie damit beschäftigt war, Geld zu investieren und Wirtschaftsimperien aufzubauen. Im Alter von vierzig Jahren entdeckte Peggy ihre eigentliche Berufung: die Förderung der Kunst. Mit der intellektuellen und künstlerischen Unterstützung ihrer Freunde (und Kollegen) Marcel Duchamp und Samuel Beckett eröffnete sie 1938 in London ihre Galerie ›Guggenheim Jeune‹. Die Eröffnungsausstellung war Jean Cocteau gewidmet, später folgten unter anderem Ausstellungen von Kandinsky und dem Surrealisten Yves Tanguy.

Im März 1939 faßte Peggy den Entschluß, die Galerie

to the New York-based institution. Comprised of over three-hundred objects, the collection is renowned for its wealth of Cubist, Surrealist and abstract masterpieces. Peggy Guggenheim's sensitivity to stylistic currents overlooked by her uncle Solomon – namely Surrealism and early postwar American gestural painting – resulted in a collection rich in genres that are absent from the New York museum's holdings. When considered in concert, these two collections form a bicontinental entity that begins to trace the complex and multivalent history of twentieth-century art.

Peggy Guggenheim was always considered something of renegade, escaping to Europe when her family had emigrated from there a generation earlier. Wealthy, high-spirited and rebellious, she sought adventure and excitement while the majority of the Guggenheims were investing money and building commercial empires. At the age of forty Peggy discovered a vocation for which she was well suited: art patronage. In January of 1938 she opened the Guggenheim Jeune gallery in London with the intellectual and artistic support of her friends and colleagues Marcel Duchamp and Samuel Beckett. Her opening exhibition featured the work of Jean Cocteau; subsequent shows included presentations devoted to Kandinsky and the Surrealist painter Yves Tanguy.

In March of 1939 Peggy decided to abandon her gallery in order to found a museum of modern art. She asked the art historian and critic Herbert Read to be its director, and together they drew up a list of the painters and sculptors whose representation would create an accurate portrait of twentieth-century art. Using this list, which was revised by Duchamp and Nellie van Doesburg, Peggy formed the core of her personal collection. While eventually relinquishing plans for a museum because of the impending war, lack of physical quarters and a diminishment of interest on her part, Peggy continued to purchase paintings and sculptures in France until she was forced to flee Europe as Hitler's troops approached Paris. Her motto at that time was "Buy a picture a day" and, according to her autobiography, she lived up to it, adding Brancusi's *Maiastra*, 1912, and *Bird in Space*, 1932-40, Giacometti's *Woman with Her Throat Cut*, 1932, and works by Victor Brauner, Salvador Dalí, Jean Hélion, Man Ray and Léger to her collection before leaving France.

Peggy Guggenheim im Garten des Palazzo Venier dei Leoni, Venedig, siebziger Jahre

aufzugeben und statt dessen ein Museum für moderne Kunst zu gründen. Zusammen mit dem englischen Kunsthistoriker und Kritiker Herbert Read, der das neue Museum leiten sollte, stellte sie eine Liste der Maler und Bildhauer auf, die mit ihren Werken vertreten sein müßten, um ein genaues Abbild der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu geben. Anhand dieser Liste, die auch noch von Duchamp und Nellie van Doesburg durchgesehen wurde, stellte Peggy den Grundstock ihrer persönlichen Sammlung zusammen. Weil die Kriegsgefahr immer stärker wurde, keine Räume gefunden werden konnten, und auch weil ihr Interesse daran wieder nachgelassen hatte, gab Peggy die Pläne für ein Museum zwar schließlich auf, doch sie setzte ihre Sammeltätigkeit in Frankreich fort, bis sie sich gezwungen sah, aus Europa zu fliehen, als Hitlers Truppen Paris einzunehmen drohten. »Ein Bild pro Tag« war damals ihre Devise, und wenn man ihrer Autobiographie ›Ich habe alles gelebt – Bekenntnisse einer Sammlerin aus Leidenschaft‹ (›Out of this Century – Confessions of an Art Addict‹) Glauben schenken darf, dann handelte sie auch danach. Bevor sie Frankreich verließ, erweiterte sie ihre Sammlung um Brancusis ›Maiastra‹ (1912?) und ›Vogel im Raum‹ (1932-40), um Giacomettis ›Frau mit durchschnittener Kehle‹ (1932), und um Werke von Victor Brauner, Salvador Dalí, Jean Hélion, Man Ray und Léger. Zurück in den Vereinigten Staaten, wo sie die Kriegsjahre verbrachte, eröffnete sie 1942 an der 57th Street in New York City eine ausschließlich der modernen Kunst gewidmete Galerie mit dem Namen ›Art of This Century‹, die von dem Architekten Frederick Kiesler äußerst phantasievoll ausgestaltet wurde. Peggy hatte ein Museum in Auftrag gegeben, das selbst als Kunstwerk bekannt werden sollte, und war damit ihrem Onkel Solomon um ein Jahr voraus. »Kiesler hatte tatsächlich hervorragende Arbeit geleistet. ... es [war] ihm gelungen, die Galerie in einer völlig originellen Weise zu gestalten: die Bilder wurden nicht bloß gezeigt, sie wurden inszeniert«, schrieb sie in ihrer Autobiographie. »So etwas war vorher noch nie dagewesen. Es mag sein, daß die Aufmerksamkeit der Besucher durch die neuartige Darbietung manchmal von den Bildern abgelenkt wurde; aber es war dennoch ein wunderschönes Arrangement, dessen Reiz sich nie-

Peggy Guggenheim in the garden of the Palazzo Venier dei Leoni, Venice, 1970s

Settling once more in the United States, Peggy opened a museum/gallery devoted exclusively to modern art on 57th Street in New York City in 1942. The gallery, Art of This Century, was designed by the architect Kiesler in the most experimental manner. Preceding her uncle Solomon by one year, Peggy commissioned a museum environment that became known as a work of art itself. "Kiesler had really created a wonderful gallery – very theatrical and extremely original," she wrote in her autobiography. "Nothing like it had ever existed before. If the pictures suffered from the fact that their setting was too spectacular and took people's attention away from them, it was at least a marvelous décor and created a terrific stir."[19] Peggy's description of the gallery interior partially vividly recalls this phenomenal environment:

mand zu entziehen vermochte.«[19] Peggy hat dieses phänomenale Interieur ungemein lebhaft beschrieben:

> In der surrealistischen Abteilung der Galerie verliefen die Wände unregelmäßig geschwungen und waren aus Eukalyptus. Die [ungerahmten] Gemälde waren auf Baseballschlägern montiert, so daß sie beliebig geneigt werden konnten, und schienen ungefähr dreißig Zentimeter frei vor der Wand zu schweben. Auf jedes Bild war ein Spot gerichtet, und ... alle drei Sekunden [gingen] die Lichter an und aus; abwechselnd wurde jeweils die Hälfte der Bilder beleuchtet, während die andere Hälfte im Dunkeln lag ... Die Abteilung der Abstrakten und Kubisten war in der Eingangshalle ... Zwei Wände dieses Raumes waren von einem ultramarinblauen Vorhang bedeckt, dessen eleganter Schwung fast wie ein Zirkuszelt wirkte. Die Gemälde hingen im rechten Winkel zum Vorhang an Schnüren von der Decke herab. In der Mitte des Raumes gruppierten sich die Bilder in Dreiecksformation und schienen im Raum zu schweben. Analog dazu waren kleine dreieckige Holzplattformen für Plastiken aufgehängt worden.[20]

Als die Galerie am Abend des 20. Oktober 1942 eröffnet wurde, trug Peggy je einen Ohrring von Tanguy und Alexander Calder, um ihre Unparteilichkeit zum Ausdruck zu bringen; weder die Surrealisten noch die Abstrakten sollten benachteiligt oder bevorzugt werden. Peggy zeigte dem New Yorker Publikum nicht nur – wie zur gleichen Zeit auch Pierre Matisse und Julien Levy – Meisterwerke der modernen Kunst Europas, sie stellte auch die Arbeiten damals noch kaum bekannter amerikanischer Maler aus, deren abstrakt expressionistischer Stil vom Surrealismus beeinflußt war: Robert Motherwell, William Baziotes, Mark Rothko und Clyfford Still. Jackson Pollock, eine »Entdeckung« Peggys, erhielt Ende 1943 in ›Art of this Century‹ seine erste Einzelausstellung. 1950 organisierte Peggy in der Sala Napoleonica im Museo Correr in Venedig die erste Pollock-Ausstellung in Europa. Über diese Ausstellung schrieb sie:

> Nachts war der Saal beleuchtet, und ich weiß noch, wie ich auf der Piazza saß und die Pollock-Bilder durch die hohen Fenster des Museums herausleuchten sah und das Bewußtsein genoß, San Marco vor mir und die Pollock-Gemälde hinter mir zu haben. Es war, als wenn Pollock durch diese Konfrontation an den ihm gebührenden historischen Platz gebracht worden wäre, ja, als ob auf diese Weise seine Bedeutung als wichtigster Maler unserer Epoche erst richtig herausgestellt würde.[21]

> The Surrealist Gallery had curved walls made of gum wood. The unframed paintings mounted on baseball bats, which could be tilted, at any angle, protruded about a foot from the walls. Each one had its own spotlight. The lights went on and off every three seconds ... first lighting one half of the gallery and then the other. In the Abstract and Cubist Gallery ... two walls consisted of an ultramarine curtain which curved around the room with a wonderful sweep and resembled a circus tent. The paintings hung at right angles to it from strings. In the center of the room the paintings were clustered in triangles, hanging on strings as if they were floating in space. Little triangular wooden platforms holding sculptures were also suspended in this manner.[20]

On the opening night of the gallery, October 20, 1942, Peggy wore one earring made by Tanguy and another by Alexander Calder to prove her impartiality concerning Surrealism and abstraction. In addition to providing her New York audience with the finest examples of European modern art – as did Pierre Matisse and Julien Levy contemporaneously – Peggy exhibited works by then little-known American painters, whose automatic, expressionist style had been inspired by Surrealism: Robert Motherwell, William Baziotes, Mark Rothko and Clyfford Still. Jackson Pollock, a "discovery" of Peggy's, was given his first one-man exhibition at Art of This Century in late 1943. In 1950 Peggy organized the first Pollock show held in Europe in the Sala Napoleonica of Venice's Correr Museum. About the exhibition, she explained:

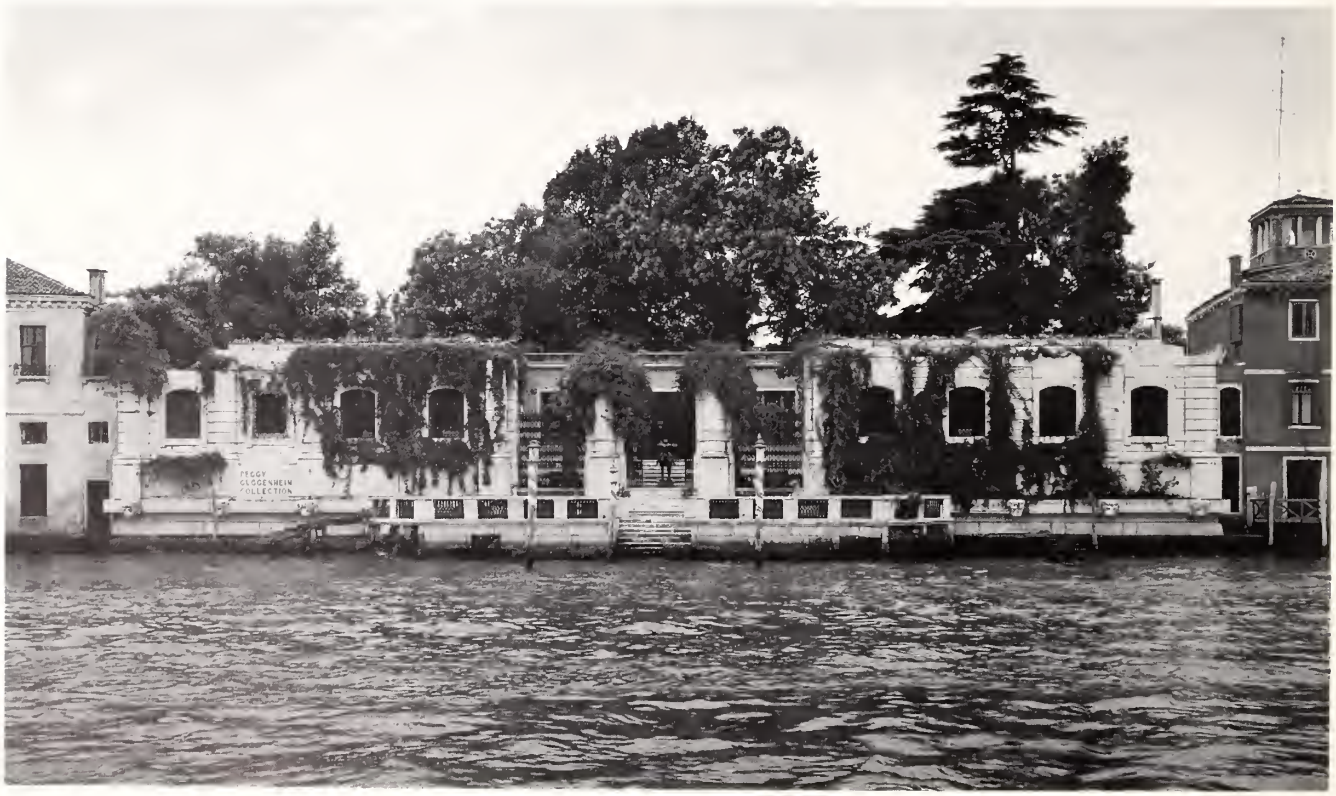
> It was always lit at night, and I remember the extreme joy I had sitting in the Piazza San Marco beholding the Pollocks glowing through the open windows of the Museum. ... It seemed to place Pollock historically where he belonged, as one of the greatest painters of our time. ...[21]

In 1947, after the war and the breakup of her marriage to Max Ernst, Peggy returned to Europe. Her personal collection was exhibited at the 1948 Venice Biennale and subsequently at the Strozzina in Florence and the Palazzo Reale in Milan. Deeply attracted to Venice, Peggy purchased the Palazzo Venier dei Leoni, an uncompleted, one-story, eighteenth-century palace designed by Lorenzo Boschetti to be the widest structure on the Grand Canal. She installed her collection throughout the palazzo and in 1949 opened it to the public. Peggy

Skulpturengarten in der Peggy Guggenheim Collection, Palazzo Venier dei Leoni, Venedig

Sculpture garden at the Peggy Guggenheim Collection, Palazzo Venier dei Leoni, Venice

Peggy Guggenheim Collection, Palazzo Venier dei Leoni, Venedig/Venice



1947, nachdem der Krieg zu Ende und ihre Ehe mit Max Ernst gescheitert war, kehrte Peggy nach Europa zurück, wo ihre Sammlung 1948 auf der Biennale von Venedig und danach in Florenz und in Mailand gezeigt wurde. Peggy war von Venedig fasziniert und erwarb den Palazzo Venier dei Leoni, einen unvollendeten, einstöckigen Palazzo aus dem achtzehnten Jahrhundert, der von Lorenzo Boschetti als das ausgedehnteste Gebäude am Canale Grande entworfen worden war. 1949 machte sie ihre über den ganzen Palazzo verteilte Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich. Bis zu ihrem Tod im Jahre 1979 stand Peggy diesem Privatmuseum vor.

1982 vereinte eine bedeutende Ausstellung auf dem Kapitol in Rom zum ersten Mal Beispiele gegenstandsloser, kubistischer, surrealistischer und abstrakt expressionistischer Kunst aus der Peggy-Guggenheim-Sammlung und aus dem Solomon R. Guggenheim Museum, um Peggys Vermächtnis zu feiern. Diese Ausstellung belegte nicht nur die bemerkenswerte stilistische Vielfalt der nun vereinten Sammlungen, sondern auch das wahrhaft internationale Profil der Solomon R. Guggenheim Foundation.

Eine ähnliche, aus den Beständen beider Sammlungen zusammengesetzte Ausstellung fand Ende 1988 aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens des Guggenheim Museums statt. Diesmal waren zahlreiche Werke aus der Peggy-Guggenheim-Sammlung in New York zu sehen.

Abgesehen von der Veranstaltung von Gemeinschaftsausstellungen der beiden Guggenheim-Sammlungen war die vielleicht wichtigste Entwicklung für den weiteren Weg der Guggenheim Foundation die konsequente Umwandlung der Peggy-Guggenheim-Sammlung von einer rein privaten, in einem unvollendeten venezianischen Palazzo untergebrachten Kunstsammlung in ein nach den neuesten professionellen Standards betriebenes modernes Kunstmuseum. Unter der Leitung von Thomas Messer wurden moderne Inventarisierungssysteme eingeführt, der Palazzo Venier dei Leoni umgebaut und unter anderem mit einer Klimaanlage versehen. Dann wurde ein professioneller Mitarbeiterstab aufgebaut und ein ganzjähriges Ausstellungsprogramm eingeführt. Diese Änderungen ließen die Peggy-Guggenheim-Sammlung zu einem der wichtigsten kulturellen Anziehungspunkte Venedigs werden; Jahr für Jahr werden die noch immer relativ bescheidenen Ausstellungsräume von mehr als 175 000 Menschen besucht.

presided over this private museum until her death in 1979.

In 1982 a significant exhibition held at the Campidoglio in Rome united, for the first time, examples of non-objective, Cubist, Surrealist and Abstract Expressionist art from the Peggy Guggenheim Collection and the Solomon R. Guggenheim Museum in celebration of Peggy's bequest. While this show attested to the remarkable comprehensiveness of the combined collections, it also demonstrated the truly international profile of The Solomon R. Guggenheim Foundation.

A reciprocal joint exhibition of both Guggenheim collections took place in late 1988 on the occasion of the celebration of the fifth anniversary of the Guggenheim Museum. Numerous works from the Peggy Guggenheim Collection came to New York for this exhibition.

Beyond the mere fact of collaborative exhibitions of the two Guggenheim collections, however, perhaps the most significant development during the 1980s affecting the future course of the Guggenheim Foundation has been the steady transformation of the Peggy Guggenheim Collection from a purely private collection housed in an unfinished Venetian palazzo to a modern art museum operating in accordance with the most advanced professional standards of museum operation. Under the direction of Thomas Messer, the Peggy Guggenheim Collection and its home, the Palazzo Venier dei Leoni, was stabilized and reoriented through the introduction of sophisticated systems of inventory, research and climate control. As physical improvements were made and the Palazzo experienced a metamorphosis, a professional staff was developed, and a full year-long program of exhibitions was introduced. These changes helped turn the Peggy Guggenheim Collection into one of Venice's most important cultural attractions, drawing more than 175,000 visitors a year to its still relatively modest display spaces.

With these changes in scope and program in Venice, by the end of the 1980s the Guggenheim Foundation was able to recognize more clearly the potential of a fully integrated international institution with one collection situated in two locations. Even as the two branches of the Guggenheim were developing their individual programs during the preceding decade, it had become apparent neither could real-

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen in Venedig zeichneten sich gegen Ende der achtziger Jahre die Konturen der Guggenheim Foundation als eines voll integrierten internationalen Instituts mit einer Sammlung an zwei Standorten deutlicher ab. Auch wenn die beiden Zweige der Stiftung während des vorhergehenden Jahrzehnts ihre je eigenen Programme entwickelt hatten, so war es doch deutlich geworden, daß keine der beiden Sammlungen ihre Ziele unabhängig voneinander werden erreichen können. Und da die beiden Sammlungen einander in immer stärkerem Maße ergänzten, fand überdies ein reger Personalaustausch zwischen den beiden Standorten statt. Trotz aller Fortschritte auf dem Weg zu einer möglichst engen Zusammenarbeit in den achtziger Jahren wurde doch auch immer deutlicher, daß dem eigentlichen Ziel – ein Museum auf zwei Kontinenten – ein kaum zu überwindendes Hindernis entgegenstand: der viel zu kleine Standort in Venedig. Mit nur ungefähr einem Zehntel der Fläche des Guggenheim Museums in New York war die Peggy-Guggenheim-Sammlung zu einer voll funktionsfähigen Partnerschaft mit New York einfach nicht in der Lage. Die Vorteile eines gemeinsamen Kuratoriums, einer gemeinsamen Verwaltung und einer gemeinsamen Sammlung und Programmgestaltung – die Reduzierung der Betriebskosten und der gegenseitige Austausch von Sammlungsbeständen – lagen jedoch auf der Hand, und deshalb war es nur folgerichtig, in Venedig nach Erweiterungsmöglichkeiten zu suchen.

Als 1988 eine neue Museumsverwaltung eingesetzt wurde, erkannte das Kuratorium, daß die Ziele und Erfordernisse der Peggy-Guggenheim-Sammlung und die des Guggenheim Museums in New York immer mehr in eins fielen. Die Arbeiten an dem Anbau und die Renovierungsmaßnahmen begannen in diesem Jahr, und damit setzte sich gleichzeitig die Erkenntnis durch, daß auch diese Schritte den Anforderungen der Sammlungen in New York und den langfristigen Zielvorstellungen der Stiftung nicht gerecht werden konnten. Das aufwendige Erweiterungs- und Umbauprogramm war vor allem deshalb in Angriff genommen worden, weil das Guggenheim-Museum immer nur jeweils einen kleinen Teil seiner New Yorker Sammlung zeigen konnte, weniger als 3% seiner Gesamtbestände. Der größte Teil der Sammlung lagerte in verschiedenen Depots in und um Manhattan. Im ursprünglichen Frank-Lloyd-Wright-Gebäude gab es so gut wie keine Lagermöglichkeiten.

ize its institutional objectives in isolation from the other. The respective curatorial and administrative staffs, moreover, often overlapped as the collections increasingly came to complement each other. Nevertheless, despite the museums' progress at forging a closer working relationship during the 1980s, it also became clear that the one fundamental barrier to fully realizing the potential of one museum on two continents was the lack of sufficient space in Venice. With approximately one tenth the space of the Guggenheim Museum in New York, the Peggy Guggenheim Collection was not in a position to function in full partnership with New York. It was unable, in effect, to generate for the Foundation economies of operation and the benefits of collections utilization that could result from a single curatorial group, a joint administration, and a common program and collection. The logical course, therefore, was to plan an expansion in Venice that would enable it to participate more successfully in the overall Guggenheim Foundation program.

With the change of museum administration in 1988, the Board of Trustees began to discern that the objectives and requirements of the Peggy Guggenheim Collection were beginning to merge with those of the Guggenheim Museum in New York. Construction on the New York expansion and renovation program began that year, and with it the realization that the project would not satisfy the needs of the collections in New York or meet the long term objectives of the Foundation. The capital expansion and renovation program was undertaken primarily because the Guggenheim could exhibit only a small portion of its New York collection at any one time, less than three percent of its total holdings. The largest part of the collection lay in storage at various locations in and around Manhattan. There was little room in the original Frank Lloyd Wright building for anything but the most rudimentary of art storage spaces.

To be completed by September 1991, the expansion program provides for significantly more on-site exhibition space for the permanent collection at the Fifth Avenue location, and a newly refurbished storage and conservation facility on West 47th Street to meet the exacting non-display requirements of the collection. Nevertheless, because of various reductions in the program to accommodate

Wenn im September 1991 das Erweiterungsprogramm abgeschlossen sein wird, dann wird an der Fifth Avenue eine wesentlich größere Ausstellungsfläche für die ständige Sammlung zur Verfügung stehen, und ein neu eingerichtetes Depot an der West 47th Street wird die anspruchsvollen Lager- und Konservierungsaufgaben des Museums übernehmen. Weil jedoch dieses Programm aus politischen und finanziellen Gründen verschiedene Abstriche hinnehmen mußte, war schon bei der Auftragsvergabe klar, daß die Raumkapazitäten auch nach der Neueröffnung des Museums Ende 1991 immer noch zu klein sein werden, um den Aufgaben der Stiftung – die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts bis zur Gegenwart zu sammeln, zu konservieren, auszustellen und das Verständnis dafür zu vermitteln – in vollem Umfang gerecht werden zu können. Nichts lag also näher, als die Aufmerksamkeit auf Venedig zu richten. Wenn in Venedig, in unmittelbarer Nähe des Palazzo Venier dei Leoni oder sogar direkt an ihn angrenzend, ein Platz gefunden werden könnte, dann, so war der Gedanke, wären einige der wichtigsten Ziele erreicht: größere Teile der New Yorker Sammlung könnten in Venedig gezeigt werden und auch für New York entwickelte und dort gezeigte Sonderausstellungen könnten nach Venedig reisen, und die Idee eines internationalen Instituts wäre der Realität ein Stück nähergerückt.

Auch signalisierten der Erfolg des Palazzo Grassi und der Biennale in Venedig auf lokaler Ebene ein wachsendes Interesse an moderner und zeitgenössischer Kunst. Auf internationaler Ebene legten das sich abzeichnende Ende des kalten Krieges mit all seinen erfreulichen und seinen problematischen Aspekten und die an allen Fronten damit einhergehenden Schritte hin zu sozialer und ökonomischer Zusammenarbeit den Gedanken nahe, daß die internationale Kooperation auf kulturellem Gebiet und damit zweifellos auch der innovative Einsatz kultureller Ressourcen im letzten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts und darüber hinaus allergrößte Bedeutung erlangen werde. Der Ankauf der Sammlung Panza di Biumo Anfang 1990 bestätigte die Position der Guggenheim Foundation als eines der weltweit führenden Museen für die Kunst des gesamten zwanzigsten Jahrhunderts. Als die vierte der bedeutenden Privatsammlungen, die die ästhetische Identität des Guggenheim Museums prägen, hat die Sammlung Panza di Biumo dem Museum im Bereich der Nachkriegskunst eine Tiefe und Qualität verliehen, die an die der Bestände der klassischen

political and financial realities in New York City, it was also clear that the collections would still be under-utilized when the new Guggenheim reopens in late 1991. It appeared that the mission of the Foundation to collect, conserve, present and educate with respect to twentieth-century and contemporary art would still be constrained. Not surprisingly, then, attention began to focus on Venice. If space could be found in Venice, the thinking went, proximate if not adjacent to the Palazzo Venier dei Leoni, several prime objectives would be achieved: more of the New York collection could be shown in Venice, and vice versa; special exhibitions developed for and presented in New York could also be shown in Venice; and the objective of an international institution would move closer to becoming a practical reality.

Powerful incentives and pressures aligned with this developing strategy. In Venice, on a local level, the success of Palazzo Grassi and the Biennale signaled a growing interest in and demand for modern and contemporary art. Internationally, the exhilarating if problematic easing of cold-war tensions and the movements on every front toward social and economic cooperation suggested that international cultural cooperation, doubtless involving the innovative deployment of cultural resources, would become crucial during the last decade of the century and beyond. On an institutional level, the Guggenheim Foundation's acquisition in early 1990 of the Panza di Biumo Collection confirmed its position as one of the leading museums in the world for art of the entire twentieth century. As the fourth great private collection defining the aesthetic identity of the Guggenheim, the Panza di Biumo Collection gave the museum postwar depth and quality to match the strength of its prewar holdings. Taken together these forces and developments suggested the compelling logic of an expanded Guggenheim presence in Europe. With a base already in Italy, Venice became, of course, the natural choice.

In 1988, as the complex process of discussion, presentation, and negotiation for a new and complementary site in Venice began to gain momentum, the president of the Foundation, Peter Lawson-Johnston was first approached by private citizens from Salzburg about the possibility of establishing a Guggenheim Museum in their city. At first, the notion of yet another site for the Guggenheim

Seiten 42 und 43: Modell des von Hans Hollein geplanten Museums im Mönchsberg in Salzburg

Pages 42 and 43: Two views of the site model of the proposed museum in the Mönchsberg, Salzburg, by Hans Hollein

Moderne heranreicht. Zusammengenommen wiesen alle diese Prozesse und Entwicklungen mit geradezu zwingender Logik auf die Notwendigkeit einer stärkeren Präsenz des Guggenheim Museums in Europa hin. Venedig, wo schon ein Standort vorhanden war, schien dafür natürlich prädestiniert zu sein.

Im Jahre 1988, als die komplizierten Gespräche und Verhandlungen über eine angemessene Ergänzung des Standortes in Venedig in vollem Gange waren, traten zum ersten Mal Privatpersonen aus Salzburg an Peter Lawson-Johnston, den Präsidenten der Stiftung, mit dem Vorschlag heran, in ihrer Stadt ein Guggenheim-Museum einzurichten. Auf den ersten Blick schien dies ein völlig unrealistischer Gedanke zu sein. Die Einwohnerzahl Salzburgs, die relative Nähe der Stadt zu Venedig, ihre ausgeprägte Identität als Zentrum der Musik und erst recht ihr eindeutig vom Barock be-

seemed completely unrealistic. Salzburg's size, its relative proximity to Venice, and its strong identity as a center of music, not to mention the city's distinctly baroque architectural character, all seemed to argue against this apparently unlikely proposal, despite the general inclination of the Guggenheim Foundation to intensify its efforts toward international development. In the year that followed, despite steady and increasing attention from the Austrians, the Guggenheim resisted seriously considering the Salzburg proposal. What changed that thinking, however, was the extraordinary architectural proposal of Hans Hollein for a museum in the Mönchsberg. Originally conceived as a project for the Carolino Augustium in Salzburg, the Hollein project was the winner of an international competition sponsored by the city.

stimmtes Stadtbild schienen ganz offenkundig gegen diese Anregung zu sprechen, so sehr der Guggenheim-Stiftung auch an einer verstärkten internationalen Präsenz gelegen war. Obwohl die Salzburger Bürger auch im folgenden Jahr immer wieder auf ihren Vorschlag zurückkamen, lehnte die Stiftung es ab, ihn ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Diese Haltung änderte sich jedoch, als der Architekt Hans Hollein seinen außerordentlichen Entwurf für ein Museum in Mönchsberg vorlegte. Ursprünglich für das Carolino Augusteum in Salzburg gedacht, hatte dieser Entwurf einen internationalen Wettbewerb, den die Stadt Salzburg ausgeschrieben hatte, gewonnen.
Seine außerordentliche Anziehungskraft beruhte auf seiner Herausforderung traditioneller Vorstellungen von zeitgenössischer Architektur und Museen für moderne und zeitgenössische Kunst. Parallelen zu dem

The extraordinary appeal of Hollein's project rested with his challenge to traditional thinking about contemporary architecture and museums of modern and contemporary art. Parallels to the Frank Lloyd Wright building, not necessarily in aspects or elements of design, but in the fundamental radicality of the approach to museum architecture, became immediately apparent. The brilliance of the Hollein proposal is found first of all in its absolute compatibility with the existing architecture of Salzburg. What could be more perfectly postmodern than a building with no facade, an exterior completely at one with its environment in its absolute invisibility, and yet, paradoxically, at the same time a wonderfully exuberant and essentially conservative exhibition space? Perhaps the most subtle and fundamental aspect of this project,

Modell des Museums auf dem Mönchsberg

Model of the museum on top of the Mönchsberg platean

Museumsgebäude von Frank Lloyd Wright, nicht unbedingt in einzelnen Aspekten oder Elementen der Gestaltung, aber in der fundamentalen Radikalität der Einstellung zur Museumsarchitektur, fielen sofort ins Auge. Die Brillanz des Holleinschen Entwurfs zeigt sich zuallererst darin, daß er die vorhandene Salzburger Architektur in keiner Weise stört. Was könnte postmoderner sein als ein Gebäude ohne Fassade, ein Äußeres, das sich in seiner absoluten Unsichtbarkeit völlig seiner Umgebung einpaßt, das jedoch paradoxerweise gleichzeitig wunderbar großzügige und ganz konservativ zurückhaltende Ausstellungsflächen birgt? Der vielleicht wesentlichste, subtilste Aspekt dieses Entwurfs, das Merkmal, das ihn von der üblichen Museumsarchitektur unserer Zeit unterscheidet, ist die Trennung der beiden Hauptfunktionen der Museumsarchitektur, die oft im Widerspruch zueinander stehen. Einerseits muß das Museumsgebäude mit der Qualität seiner architektonischen Konzeption das

the feature that separates it from the usual exercise in contemporary museum architecture, is Hollein's segregation of the two principles and often contradictory functions of museum architecture. On the one hand, the museum building must attract and impress a public audience with the quality of its conceptual design; on the other hand, it must subordinate the architecture to the art in order to fulfill its original function as space for the display of art. In this project, Hollein accomplishes a unique and difficult duality, one that has proved elusive to most

Modell des zentralen Atriums und der umgebenden Ausstellungsfläche

Model of the central atrium and surrounding gallery space

Publikum anziehen und beeindrucken; andererseits jedoch muß sich die Architektur der Kunst unterordnen, damit das Museum seine eigentliche Funktion als Ausstellungsort erfüllen kann. Hollein erreicht in seinem Projekt ein einzigartiges und schwieriges, in den meisten modernen Museumsbauten vergeblich angestrebtes Gleichgewicht zwischen beiden, indem er ganz einfach den architektonischen Eindruck von der Ausstellungsfunktion abtrennt. Er nutzt nämlich die spezifischen Bedingungen und die Form des Mönchsbergs, indem er aus dem Herz des Felsens ein hochragendes, dramatisches zentrales Atrium herauskernt und darüber, auf Bodenhöhe des Plateaus, ein riesiges Oberlicht setzt. Das Ergebnis dürfte sich als einer der spektakulärsten Innenräume erweisen, die jemals geschaffen wurden. Und dennoch haben die aus dem Felsen ausgehöhlten, an das Atrium angrenzenden Galerien eine gewisse Strenge, die der Präsentation von Kunstwerken durchaus angemessen sein dürfte.

Als ein Kommentar zur Architektur ist das Projekt von Hollein in gewissem Sinne gleichzeitig das Gegenteil und die Ergänzung des Gebäudes von Frank Lloyd Wright in New York. So schwierig das Wright-Gebäude für die in ihm ausgestellte Kunst angeblich auch ist, so ist es doch weit mehr als nur die aggressive Stärke seiner Architektur, und überdies läßt gerade dieses Gebäude den Betrachter das Kunstobjekt oft in einem gewissen Sinne ganz neu erleben. Insbesondere für die Skulptur ist die Umgebung des »post-neutralen Raums« des Guggenheim Museums ausgesprochen gut geeignet, wie die Joseph Beuys, Richard Long und Mario Merz gewidmeten Ausstellungen des letzten Jahrzehnts eindrucksvoll bewiesen haben. Als ein Diskurs über die Werte des zwanzigsten Jahrhunderts, die so eng mit der Kunst und Kultur der Epoche verbunden sind, ist das Wright-Gebäude selbst ein außergewöhnliches Kunstwerk. Architektonische Qualität und Innovation sind somit Charakteristiken, die das Guggenheim-Museum von Anfang an gekennzeichnet haben und die sich in Holleins Entwurf für ein Museum im Felsen genauso wiederfinden.

Seit dem Frühjahr des Jahres 1989 untersucht die Guggenheim-Stiftung die Möglichkeiten zur Verwirklichung des Salzburger Projekts, und zwar vor allem aus zwei Gründen: der Architektur selbst und der ihr innewohnenden Möglichkeiten wegen, die dem Auftrag der Stiftung zugute kämen, Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts von höchster Qualität zu sammeln und einem möglichst großen Publikum zugänglich zu

modern museum commissions, by the simple expedient of separating the architectural impression from the display function. Specifically, he takes advantage of the special circumstances and composition of the Mönchsberg by scooping out of the heart of the rock a towering and dramatic central atrium and placing over it, at ground level from the top of the plateau, a vast skylight. The result may well turn out to be one of the most spectacular interior spaces ever created. Yet the negative-space characteristic of the galleries hollowed from the rock and adjacent to the atrium demand a certain austerity that may be entirely appropriate to the display of works of art within.

As a commentary on architecture, the Hollein project is, in a sense, simultaneously both the opposite and the complement of the Frank Lloyd Wright building in New York. As difficult as the Wright building has reputedly been for the art that has been displayed within it, the building nevertheless is far more than the aggressive strength of its architecture; moreover, it is remarkably hospitable to a certain experience of the artistic object. Sculpture particularly has been shown to considerable advantage in the "post-neutral space" environment of the Guggenheim, as the Joseph Beuys, Richard Long, and Mario Merz exhibitions of the past decade have so elegantly testified. As a discourse on twentieth-century values, which are so closely linked to the art and culture of the period, the Wright building itself is an extraordinary work of art. The notion, therefore, of architectural quality and architectural adventure embodies attitudes that have been associated with the Guggenheim since its inception. These attitudes are similarly found in Hollein's proposal for a museum in the rock.

Since the spring of 1989, the Guggenheim Foundation has become involved with the exploration of the feasibility of the Salzburg project for two principal reasons: because of the architecture itself, and because of the possibilities inherent in the architecture that would enable the Guggenheim to fullfill its mission to collect and present twentieth-century art of the highest quality to the widest possible audience. The success of the project in Salzburg, as well as the plans for Venice, will depend in large part on the degree of public enthusiasm in Italy and Austria for twentieth-century and contemporary art, for architectural adventure, and for an alliance

machen. Der Erfolg des Projektes in Salzburg wie auch der Pläne für Venedig wird in hohem Maße von dem öffentlichen Interesse abhängen, das in Italien und Österreich der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts und der Zeitgenossen, dem architektonischen Abenteuer und einer engen Zusammenarbeit mit einer privaten amerikanischen Kulturstiftung entgegengebracht wird. Das große Interesse der Guggenheim-Stiftung an diesen Vorhaben erwächst aus ihrer Geschichte, ihren Traditionen und der Verpflichtung gegenüber den herausragendsten Schöpfungen der Kultur unserer Zeit und, vielleicht ist dies der wichtigste Aspekt, ihren Plänen für ihre zukünftige Entwicklung. Die in diesem Buch dokumentierte Ausstellung von Meisterwerken aus der Guggenheim-Sammlung gibt einen Eindruck von der Qualität der Guggenheim-Sammlungen. Sie soll ein Zeichen dafür sein, wie ernst es der Guggenheim-Stiftung mit diesem Projekt ist, und was es für die Zukunft verspricht.

Thomas Krens, Juni 1990

with a private cultural foundation from the United States. The Guggenheim's enthusiasm for these projects reflects its history, its traditions, and its commitment to excellence in the culture of our time. But perhaps most important, these projects frame the Guggenheim Foundation's perception of its own future. The exhibition of masterpieces from the Guggenheim holdings documented in this catalogue suggests the strength and quality of the Guggenheim holdings. It is also intended to signal both the seriousness and the promise of the Guggenheim enterprise.

Thomas Krens, June 1990

Dieser Text wird in leicht abgewandelter Form auch im Katalog zu einer Ausstellung des Guggenheim Museums im Palazzo Grassi in Venedig im September 1990 erscheinen: ›Die Sammlung Thannhauser im Guggenheim Museum: Meisterwerke moderner Kunst von van Gogh bis Picasso, von Kandinsky bis Pollock‹.

A revised version of this text will appear in the catalogue to the exhibition *Guggenheim Museum, Thannhauser Collection: Masterpieces of Modern Art from van Gogh to Picasso, from Kandinsky to Pollock,* which will open at the Palazzo Grassi, Venice, in September 1990.

1 Hilla Rebay, ›Definition of Non-Objective Painting‹ in Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings, Ausstellungskatalog, Charleston, South Carolina, 1936, S. 12.
2 Satzung der Solomon R. Guggenheim Foundation vom 25. Juni 1937.
3 ›An Organic Architecture: The Architecture of Democracy‹, The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board for 1939. Der Text von vier Vorträgen, die Wright im Mai 1939 am Royal Institute of British Architects hielt. Auszüge unter dem Titel ›Was ist Architektur?‹ in Frank Lloyd Wright, Schriften und Bauten, ausgewählt von E. Kaufmann und B. Raeburn, München und Wien 1963, S. 224 f.
4 Brief vom 1. Juni 1943 in F. L. Wright, The Guggenheim Correspondence, ausgewählt von B. B. Pfeiffer, Carbondale und Edwardsville, Illinois, 1986, S. 4.
5 Brief vom 20. Januar 1944 in The Hilla von Rebay Foundation Archives, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
6 J. T. Soby, ›Resurrection of a Museum‹, in: Saturday Review, 4. April 1953, S. 69.
7 Brief vom 3. April 1952 in F. L. Wright, Letters to Architects, ausgewählt von B. B. Pfeiffer, Fresno, Kalifornien, 1984, S. 152.
8 Zitiert nach Aline B. Saarinen, ›Lively Gallery for Living Art‹, in: The New York Times Magazine, 30. Mai 1954, S. 16; ›Museum in a Query‹, in: The New York Times, 22. April 1951.
9 Zitiert in ›Museum Changing Exhibition Policy‹, in: The New York Times, 5. August 1951. Saarinens kritische Auseinandersetzung mit dem Museum ist dokumentiert in Toni Ramona Beauchamp, James Johnson Sweeney and The Museum of Fine Arts, Houston: 1961-1967, Magisterarbeit, University of Texas at Austin, 1983.
10 Beauchamp (Anm. 9), S. 62.
11 Aline B. Louchheim, ›A Museum Takes on a New Life‹, in: The New York Times, 1. März 1953.
12 Zitiert in Dore Ashton, ›Museum Prospect: Director of Guggenheim Discusses his Plans‹, in: The New York Times, 18. November 1956. Die kunsthistorisch orientierten Kuratoren unserer Tage, die mehr an der Darlegung sozialer Zusammenhänge als an formalen Analysen interessiert sind, gehen kaum noch so vor. Kürzlich erst jedoch hat Germano Celant, der Kustos des Guggenheim Museums für zeitgenössische Kunst, die Mario Merz-Retrospektive ohne jegliche Rücksicht auf Chronologie installiert. Er legte den Akzent statt dessen auf visuelle Gegensätze und Ergänzungen und reagierte damit auf die implizit synchronische Qualität des Merzschen Werks.
13 The Guggenheim Correspondence (Anm. 4), S. 234.
14 Brief vom 15. Juli 1958, ebenda, S. 269 f.
15 Ebenda, S. 248.
16 Saarinen, ›Lively Gallery for Living Art‹ (Anm. 8), S. 16.
17 So zitierte sie Peter Blake in ›The Guggenheim: Museum or Monument?‹, in: Architectural Forum, Dezember 1959; Ada Louis Huxtable, ›That Museum: Wright or Wrong?‹, in: The New York Times, 25. Oktober 1959. Beide zitiert in Beauchamp (Anm. 9), S. 68.
18 Brief vom 16. Mai 1963, in den Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York.
19 Peggy Guggenheim, Ich habe alles gelebt – Bekenntnisse einer Sammlerin aus Leidenschaft, übersetzt von Dieter Mulch, Bern und München 1980, S. 236.
20 Ebenda, S. 236 f.
21 Zitiert in J. Davis, The Guggenheims (1848-1988): An American Epic, New York 1988, S. 370 f.

1 H. Rebay, "Definition of Non-Objective Painting" in *Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings,* exh. cat., Charleston, South Carolina, 1936, p. 12.
2 Charter of The Solomon R. Guggenheim Foundation, June 25, 1937.
3 "An Organic Architecture: The Architecture of Democracy," The Sir George Watson Lectures of the Sulgrave Manor Board for 1939. From the Wright lectures at the Royal Institute of British Architects in May 1939. Excerpted in F. L. Wright, *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings,* selected by E. Kaufmann and B. Raeburn, New York, London and Scarborough, Ontario, 1974, p. 278.
4 Letter dated June 1, 1943, in F. L. Wright, *The Guggenheim Correspondence,* selected by B. B. Pfeiffer, Carbondale and Edwardsville, Illinois, 1986, p. 4.
5 Letter dated January 20, 1944, in The Hilla von Rebay Foundation Archives, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
6 J. T. Soby, "Resurrection of a Museum," *Saturday Review,* April 4, 1953, p. 69.
7 Letter dated April 3, 1952, in F. L. Wright, *Letters to Architects,* selected by B. B. Pfeiffer, Fresno, California, 1984, p. 152.
8 Quotations are from A. B. Saarinen, "Lively Gallery for Living Art," *The New York Times Magazine,* May 30, 1954, p. 16. The initial critical article, "Museum in a Query," appeared in the *The New York Times,* April 22, 1951.
9 Quoted in "Museum Changing Exhibition Policy," *The New York Times,* August 5, 1951. Saarinen's criticism of the Museum is documented in T. R. Beauchamp, *James Johnson Sweeney and The Museum of Fine Arts, Houston: 1961-1967,* Master's thesis, University of Texas at Austin, 1983.
10 Beauchamp, p. 62.
11 A. B. Louchheim, "A Museum Takes on a New Life," *The New York Times,* March 1, 1953.
12 Quoted in D. Ashton, "Museum Prospect: Director of Guggenheim Discusses his Plans," *The New York Times,* November 18, 1956. This approach is relatively uncommon today among art-historically oriented curators, who respond to the call for social contextualization while avoiding formal analysis. However, a recent example for this approach was the installation of the *Mario Merz* retrospective by Germano Celant, the Guggenheim's Curator of Contemporary Art.
13 *Guggenheim Correspondence,* p. 234.
14 Letter dated July 15, 1958, ibid., pp. 269-270.
15 Ibid., p. 248.
16 Saarinen, "Lively Gallery for Living Art," p. 16.
17 Quoted in P. Blake, "The Guggenheim: Museum or Monument?" *Architectural Forum,* December 1959; A. L. Huxtable, "That Museum: Wright or Wrong?" *The New York Times,* October 25, 1959. Both cited in Beauchamp, p. 68.
18 Letter dated May 16, 1963, in Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York.
19 P. Guggenheim, *Out of this Century: Confessions of an Art Addict,* New York, 1979, p. 274.
20 Ibid., p. 229.
21 Quoted in J. Davis, *The Guggenheims (1848-1988): An American Epic,* New York, 1988, pp. 370-371.

Zeittafel

Chronology of Events

1861	Geburt von Solomon R. Guggenheim.	Birth of Solomon R. Guggenheim.
1893	Geburt von Harry F. Guggenheim, dem Neffen Solomons.	Birth of Harry F. Guggenheim (Solomon's nephew).
1895	Heirat Solomon R. Guggenheims mit Irene Rothschild.	Marriage of Solomon R. Guggenheim to Irene Rothschild.
1898	Geburt von Peggy Guggenheim, der Nichte Solomons.	Birth of Peggy Guggenheim (Solomon's niece).
1912	Peggys Vater, Benjamin Guggenheim, kommt beim Untergang der »Titanic« ums Leben.	Benjamin Guggenheim (Peggy's father) goes down with the *Titanic*.
1920	Solomons Tochter Eleanor heiratet Lord Castle-Stewart.	Eleanor Guggenheim (Solomon's daughter) marries Lord Castle-Stewart.
1921	Peggy Guggenheim verläßt die Vereinigten Staaten und lebt in Europa.	Peggy Guggenheim leaves the United States for Europe.
1925	Solomons Tochter Barbara heiratet John Robert Lawson-Johnston.	Barbara Guggenheim (Solomon's daughter) marries John Robert Lawson-Johnston.
1927	Geburt von Solomons Enkel Peter O. Lawson-Johnston. Ankunft der deutschen Malerin Hilla Rebay von Ehrenwiesen in New York. Sie lernt Solomon R. Guggenheim kennen und beginnt, moderne Malerei für seine Privatsammlung zu erwerben.	Birth of Peter O. Lawson-Johnston (Solomon's grandson). Hilla Rebay von Ehrenwiesen arrives in the United States from Germany; meets Solomon R. Guggenheim; begins to acquire modern paintings for his private collection.
1937	Gründung der Solomon R. Guggenheim Foundation mit Unterstützung des Staates New York. Der Stiftungszweck ist die Finanzierung eines »Museum of Non-Objective Painting«. Wahl Solomon R. Guggenheims zum ersten Präsidenten der Foundation. Hilla von Rebay wird zum Trustee und gleichzeitig zum Kurator der Foundation ernannt.	The Solomon R. Guggenheim Foundation is incorporated in the State of New York and endowed to operate the Museum of Non-Objective Painting. Solomon R. Guggenheim is elected first President of the Foundation, Hilla Rebay is elected Trustee of the Foundation and appointed Curator.
1938	Peggy Guggenheim eröffnet die Galerie »Guggenheim Jeune« in London und beginnt, moderne Kunst in Paris zu sammeln.	Peggy Guggenheim opens commercial art gallery, Guggenheim Jeune, in London, begins to collect modern art in Paris.
1939	Eröffnung des »Museum of Non-Objective Painting« in der 24 East 54th Street in New York. Ernennung Hilla Rebays zum ersten Direktor des Museums.	Museum of Non-Objective Painting opens at 24 East 54th Street. Hilla Rebay is appointed first Director of the Museum.
1941	Peggy Guggenheim kehrt in die Vereinigten Staaten zurück.	Peggy Guggenheim returns to the United States.
1942	Peggy Guggenheim heiratet Max Ernst. Sie eröffnet die Galerie »Art of This Century« in New York.	Peggy Guggenheim marries Max Ernst, opens commercial art gallery, Art of This Century, in New York.

1943	Solomon R. Guggenheim beauftragt Frank Lloyd Wright mit dem Plan eines Museumsneubaus. Scheidung von Peggy Guggenheim und Max Ernst.	Solomon R. Guggenheim commissions Frank Lloyd Wright to design museum. Peggy Guggenheim and Max Ernst divorce.
1946	Peggy Guggenheim schließt die Galerie ›Art of This Century‹ und kehrt endgültig nach Europa zurück.	Peggy Guggenheim closes Art of This Century and returns to Europe for good.
1947	Umzug des ›Museum of Non-Objective Painting‹ in die 1071 Fifth Avenue.	Museum of Non-Objective Painting moves to 1071 Fifth Avenue.
1949	Peggy Guggenheim kauft den Palazzo Venier dei Leoni in Venedig und macht dort ihre Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich. Gründung der Peggy Guggenheim Foundation. Tod Solomon R. Guggenheims.	Peggy Guggenheim buys the Palazzo Venier dei Leoni in Venice; opens her collection to the public; establishes The Peggy Guggenheim Foundation. Solomon R. Guggenheim dies.
1950	Wahl Lord Castle-Stewarts zum zweiten Präsidenten der Foundation.	Lord Castle-Stewart is elected second President of the Foundation.
1951	Lord Castle-Stewart legt sein Amt nieder. Wahl Harry F. Guggenheims zum dritten Präsidenten der Foundation.	Lord Castle-Stewart resigns; Harry F. Guggenheim is elected third President of the Foundation.
1952	Hilly Rebay legt ihr Amt als Museumsdirektorin nieder. Sie erhält den Ehrentitel eines Director Emeritus. James Johnson Sweeney wird zum zweiten Direktor des Museums ernannt. Das ›Museum of Non-Objective Painting‹ wird in ›The Solomon R. Guggenheim Museum‹ umbenannt. Wahl Carl Zigrossers zum Trustee der Foundation. Er ist der erste Museumsfachmann im Vorstand der Solomon R. Guggenheim Foundation. Tod Lord Castle-Stewarts.	Hilla Rebay resigns as Director of the Museum and is named Director Emeritus; James Johnson Sweeney is appointed second Director of the Museum. Name "Museum of Non-Objective Painting" is changed to "The Solomon R. Guggenheim Museum." Carl Zigrosser is elected Trustee of the Foundation, thus becoming first museum professional on the Foundation Board. Lord Castle-Stewart dies.
1956	Beginn der Bauarbeiten am Museumsneubau von Wright in der 1071 Fifth Avenue. Zeitweiliger Umzug des Museums in die 7 East 72nd Street.	Construction of the Wright building begins at 1071 Fifth Avenue; Museum moves temporarily to 7 East 72nd Street.

James Johnson Sweeney, ca. 1956

Thomas M. Messer, ca. 1962

1959	Tod Frank Lloyd Wrights. Eroffnung des Solomon R. Guggenheim Museums im Neubau von Wright in der Fifth Avenue.	Frank Lloyd Wright dies. The Solomon R. Guggenheim Museum opens in Wright building on Fifth Avenue.
1960	James Johnson Sweeney legt sein Amt als Direktor des Museums nieder. Wahl von Daniel Catton Rich und H. Harvard Arnason zu Trustees der Foundation. Arnason wird gleichzeitig Vizeprasident der Kunstverwaltung der Foundation.	James Johnson Sweeney resigns as Director of the Museum. Daniel Catton Rich is elected Trustee of the Foundation. H. Harvard Arnason is elected Trustee of the Foundation and the Foundation's Vice President for Art Administration.
1961	Ernennung von Thomas M. Messer zum dritten Direktor des Museums.	Thomas M. Messer is appointed third Director of the Museum.
1963	Justin K. Thannhauser ubergibt der Foundation einen Teil seiner Sammlung als Dauerleihgabe.	Justin K. Thannhauser makes permanent loan to the Foundation of part of his collection.
1964	Wahl Peter O. Lawson-Johnstons zum Trustee der Foundation.	Peter O. Lawson-Johnston is elected Trustee of the Foundation.
1965	Eroffnung des Justin K. Thannhauser-Flugels im Solomon R. Guggenheim Museum.	Justin K. Thannhauser Wing opens at the Solomon R. Guggenheim Museum.
1966	Peter O. Lawson-Johnston wird zum Vizeprasidenten der Foundation gewahlt.	Peter O. Lawson-Johnston is elected the Foundation's Vice President for Business Administration.
1967	Tod Hilla Rebays.	Hilla Rebay dies.
1968	Fertigstellung eines Anbaus zum Guggenheim Museum, ausgefuhrt durch die Frank Lloyd Wright-Foundation.	Completion of annex to the main building of Museum by the Frank Lloyd Wright Foundation.
1969	Tod Carl Zigrossers. H. Harvard Arnason legt sein Amt als Vizeprasident der Kunstverwaltung nieder. Harry F. Guggenheim tritt von seinem Amt als Prasident zuruck, um Vorstandsvorsitzender der Foundation zu werden. Wahl Peter O. Lawson-Johnstons zum vierten Prasidenten der Foundation. Ausstellung der Sammlung Peggy Guggenheim im Solomon R. Guggenheim Museum.	Carl Zigrosser dies. H. Harvard Arnason retires as the Foundation's Vice President for Art Administration. Harry F. Guggenheim retires as President of the Foundation to become Chairman of the Board; Peter O. Lawson-Johnston is elected fourth President of the Foundation. The Peggy Guggenheim Collection is shown at the Solomon R. Guggenheim Museum.
1970	Peggy Guggenheim stellt ihre Sammlung unter die Obhut der Solomon R. Guggenheim Foundation.	Peggy Guggenheim deeds her collection to the custody of The Solomon R. Guggenheim Foundation.
1971	Die Hilla von Rebay Foundation und die Solomon R. Guggenheim Foundation teilen die Kunstwerke aus dem Nachlaß von Hilla Rebay unter sich auf. Tod Harry F. Guggenheims.	The Hilla von Rebay Foundation and The Solomon R. Guggenheim Foundation divide works of art left in the Estate of Hilla Rebay. Harry F. Guggenheim dies.
1972	Neueinrichtung des Justin K. Thannhauser-Flugels aus Anlaß des 80. Geburtstags des Stifters. Tod Daniel Catton Richs.	Reinstallation of the Justin K. Thannhauser Wing on occasion of donor's eightieth birthday. Daniel Catton Rich dies.
1976	Tod Justin K. Thannhausers. Die Sammlung Peggy Guggenheim wird zum Nationalen Kulturgut Italiens erklart. Auflosung der Peggy Guggenheim Foundation und rechtliche Ubertragung der Sammlung Peggy Guggenheim und des Palazzo Venier dei Leoni in das Eigentum der Solomon R. Guggenheim Foundation.	Justin K. Thannhauser dies. The Peggy Guggenheim Collection becomes Italian National Monument, Peggy Guggenheim Foundation is dissolved, legal transfer of the Peggy Guggenheim Collection and the Palazzo Venier dei Leoni to The Solomon R. Guggenheim Foundation.

1977 Feier des 40. Geburtstags der Solomon R. Guggenheim Foundation mit Nina Kandinsky als Ehrengast.
Erste Veröffentlichtung der Jahresberichte.
Einrichtung des Half-Century Fund Drive, um weitere Mittel zu beschaffen.

The Solomon R. Guggenheim Foundation celebrates fortieth anniversary; Nina Kandinsky is guest of honor.
First publication of Annual Report.
Inauguration of Half-Century Fund Drive.

1978 Wahl Seymour Slives zum Trustee der Foundation.

Seymour Slive is elected Trustee of the Foundation.

1979 Tod Peggy Guggenheims.
Der Palazzo Venier dei Leoni und die Sammlung Peggy Guggenheim werden unter die Verwaltung der Foundation gestellt.
Thomas M. Messer wird mit der Leitung der Sammlung Peggy Guggenheim betraut.

Peggy Guggenheim dies.
Palazzo Venier dei Leoni and the Peggy Guggenheim Collection are taken into Foundation custody.
Thomas M. Messer is charged with directorship of the Peggy Guggenheim Collection.

1980 Eröffnung der neu eingerichteten Sammlung Peggy Guggenheim in Venedig.
Eröffnung einer neuen Galerie im Solomon R. Guggenheim Museum: ›Pioneers of Twentieth-Century Art‹.
Ernennung von Thomas M. Messer zum ersten Direktor der Solomon R. Guggenheim Foundation in Anerkennung seiner Direktorentätigkeit sowohl für das Solomon R. Guggenheim Museum als auch die Sammlung Peggy Guggenheim, gleichzeitig Wahl zum Trustee der Foundation.

Reinstalled Peggy Guggenheim Collection opens in Venice.
Opening of permanent collection gallery ›Pioneers of Twentieth-Century Art‹ at the Solomon R. Guggenheim Museum.
Thomas M. Messer is appointed first Director of The Solomon R. Guggenheim Foundation in recognition of the double directorship of the Solomon R. Guggenheim Museum and the Peggy Guggenheim Collection; also elected Trustee of the Foundation.

1982 Um einen größeren Teil der Sammlung gleichzeitig zeigen und mehr Ausstellungen veranstalten zu können, beschließt die Solomon R. Guggenheim Foundation eine Erweiterung des Museums. Das Architekturbüro Gwathmey Siegel & Associates wird mit einem Entwurf beauftragt, der sich an den Bau F. L. Wrights harmonisch anfügen soll.

In order to display a more substantial portion of the Museum's permanent collection at any one time and to facilitate an expanded exhibition program, The Solomon R. Guggenheim Foundation decides to proceed with an expansion program. Gwathmey Siegel & Associates Architects is contracted to furnish a design that will provide additional space and facilities without disrupting the Frank Lloyd Wright structure.

Peter Lawson-Johnston, 1986

Thomas Krens, 1988

1985 Die Solomon R. Guggenheim Foundation gibt ihren Plan, an der Stelle des derzeitigen Anbaus einen Turmbau zu errichten, in der New York Times bekannt.

The Solomon R. Guggenheim Foundation announces intention to construct a tower on the foundations of the existing Annex in *The New York Times*.

1986 Ein Entwurf über dem Grundriß des derzeitigen Anbaus, der sich an einen Plan F.L. Wrights anlehnt, entsteht im Museum.

Museum prepares design for the addition that is similar to one planned by Wright and conforms to footprint of existing Annex.

1987 Der Erweiterungsbau wird vom ›New York City Board of Standards and Appeals‹ (BSA) genehmigt. Gegner des Baus legen Widerspruch ein. Neuerliche Prüfung durch das ›Board of Estimate‹.
Mit einer Reihe von Sonderausstellungen begeht die Solomon R. Guggenheim Foundation ihr fünfzigjähriges Jubiläum: ›Fifty years of Collecting: An Anniversary Selection‹, bestehend aus: ›Painting by Modern Masters‹, ›Sculpture of the Modern Era‹ und ›Painting since World War II‹ (13. November 1987 bis 13. März 1988).

New York City's Board of Standards and Appeals (BSA) approves the Museum's application for the proposed addition; objectors appeal the decision; case goes to the Board of Estimate for review.
The Solomon R. Guggenheim Foundation celebrates its fiftieth anniversary with a suite of special exhibitions: *Fifty Years of Collecting: An Anniversary Selection* comprising *Painting by Modern Masters*, *Sculpture of the Modern Era* and *Painting Since World War II* (November 13, 1987 - March 13, 1988).

1988 Thomas M. Messer zieht sich zurück und wird Director Emeritus. Sein Nachfolger als Direktor der Solomon R. Guggenheim Foundation und der beiden Museen wird Thomas Krens.
Krens bemüht sich erneut um die Genehmigung des Erweiterungsbaues und beginnt, eine umfassende Renovierung des Wright-Baus zu planen.
Das ›Board of Estimate‹ bestätigt die Zustimmung des BSA zu dem Erweiterungsbau. Genehmigung durch das ›New York City Buildings Department‹.

Thomas M. Messer retires and is named Director Emeritus. Thomas Krens succeeds him as Director of The Solomon R. Guggenheim Foundation and the two museums it administers.
Krens actively lobbies for BSA approval of expansion program and initiates planning for a comprehensive restoration of the Wright building.
Board of Estimate votes to uphold the BSA's decision approving the Museum's proposed expansion. New York City Buildings Department permit issued.

1989 Baubeginn mit dem Abriß des vierstöckigen Anbaus bis auf die Grundmauern.
Das ›monitor building‹ (auch kleine Rotunde genannt) wird im Gedenken an Justin K. Thannhauser neu benannt.
Die Solomon R. Guggenheim Foundation beginnt Gespräche mit der New York City Landmarks Commission mit dem Ziel, das Gebäude Frank Lloyd Wrights unter Denkmalschutz stellen zu lassen.
Der italienische Außenminister Gianni De Michelis und Akira Tobishima werden zu Trustees der Foundation gewählt.

Museum begins construction of the new addition which involves demolition of existing four-story Annex, save for the foundation.
Monitor building or small rotunda is named in memory of Justin K. Thannhauser.
The Solomon R. Guggenheim Foundation begins hearings with the New York City Landmarks Commission to gain landmark status for the Frank Lloyd Wright building.
Italian Foreign Minister Gianni De Michelis and Akira Tobishima are elected Trustees of the Foundation.

1990 Auf Einladung einer österreichischen Regierungskommission, der auch Mitarbeiter des Bundeskanzlers Dr. Franz Vranitzky angehören, prüft die Solomon R. Guggenheim Foundation die Möglichkeit, in Salzburg ein neues Museum zu gründen, das von dem Architekten Hans Hollein gebaut werden soll. Einrichtung eines Büros in Salzburg.
Erwerb von über 200 Gemälden und Skulpturen der sechziger und siebziger Jahre von dem italienischen Sammler Graf Giuseppe Panza di Biumo und seiner Frau Giovanna.
Ab dem 1. Mai bleibt das Museum in New York für die Zeit der Bauarbeiten für die Öffentlichkeit geschlossen.
Panza schenkt der Solomon R. Guggenheim Foundation weitere 100 Kunstwerke, sowie seine Villa in Varese.

The Solomon R. Guggenheim Foundation accepts an invitation from an Austrian government commission, including members of the offices of Austrian Chancellor Franz Vranitzky, to conduct a feasibility study on a proposed new museum in Salzburg designed by architect Hans Hollein. Foundation establishes office in Salzburg.
Acquisition of over two hundred paintings and sculptures of the 1960s and 1970s from the Italian collector Count Giuseppe Panza di Biumo and his wife, Giovanna.
On May 1, the Museum closes to the public so that major restoration of the existing structure can begin.
Panza donates to The Solomon R. Guggenheim Foundation an additional one hundred works of art and his family villa in Varese, Italy.

Tafelteil
Plate section

Abkürzungen / Abbreviations

V.E.B. Vivian Endicott Barnett
L.F. Lucy Flint
S.B.H. Susan B. Hirschfeld
N.S. Nancy Spector
L.A.S. Louise Averill Svendsen

Wassily (Vasily) Kandinsky 1866-1944

Wassily Kandinsky wurde am 4. Dezember 1866 in Moskau geboren. Von 1886 bis 1892 studierte er Jura und Volkswirtschaftslehre an der Universität in Moskau, wo er auch nach seiner Promotion als Dozent tätig war. Einen Ruf als Privatdozent an die Universität von Dorpat lehnte er 1896 ab und ging nach München, um dort zunächst von 1897 bis 1899 bei Anton Ažbè und dann im Jahre 1900 an der Akademie bei Franz von Stuck Kunst zu studieren. Von 1901 bis 1903 unterrichtete Kandinsky an der Malschule der Münchner Künstlervereinigung ›Phalanx‹, die er selbst mit begründet hatte. Zu seinen Schülern gehörte Gabriele Münter, bis 1914 seine Lebensgefährtin. 1902 beteiligte sich Kandinsky zum ersten Mal an einer Ausstellung der ›Berliner Secession‹. Er schuf seine ersten Holzschnitte. In den Jahren 1903-04 begann er, Italien, Nordafrika, die Niederlande und Rußland zu bereisen. Seit 1904 beteiligte er sich häufig am ›Salon d'Automne‹ in Paris.

1909 wurde die ›Neue Künstlervereinigung München‹ (NKVM) gegründet und Kandinsky zu ihrem Präsidenten gewählt. Ihre erste Ausstellung fand 1909 in der ›Modernen Galerie‹ (Thannhauser) in München statt. 1911 lösten sich Kandinsky und Marc von der NKVM und machten erste Pläne für den Almanach ›Der Blaue Reiter‹. Auch diese neue Gruppe zeigte ihre erste Ausstellung im Dezember 1911 in der ›Modernen Galerie‹. Im gleichen Jahr veröffentlichte Kandinsky sein Buch ›Über das Geistige in der Kunst‹. 1912 zeigte die Münchner Galerie Hans Goltz die zweite Ausstellung des ›Blauen Reiters‹. Der gleichnamige Almanach erschien, und Kandinskys erste Einzelausstellung fand in der Galerie ›Der Sturm‹ in Berlin statt. 1913 nahm er an der ›Armory Show‹ in New York und am ›Ersten Deutschen Herbstsalon‹ in Berlin teil. Abgesehen von Reisen nach Skandinavien

Vasily Kandinsky was born on December 4, 1866, in Moscow. From 1886 to 1892 he studied law and economics at the University of Moscow, where he lectured after his graduation. In 1896 he declined a teaching position at the University of Dorpat in order to study art in Munich with Anton Ažbè from 1897 to 1899 and at the Akademie with Franz von Stuck in 1900. From 1901 to 1903 Kandinsky taught at the art school of the *Phalanx*, a group he had cofounded in Munich. One of his students was Gabriele Münter, who remained his companion until 1914. In 1902 Kandinsky exhibited for the first time with the Berlin *Secession* and produced his first woodcuts. In 1903-04 he began his travels in Italy, The Netherlands and North Africa and visits to Russia. He showed frequently at the Salon d'Automne in Paris from 1904.

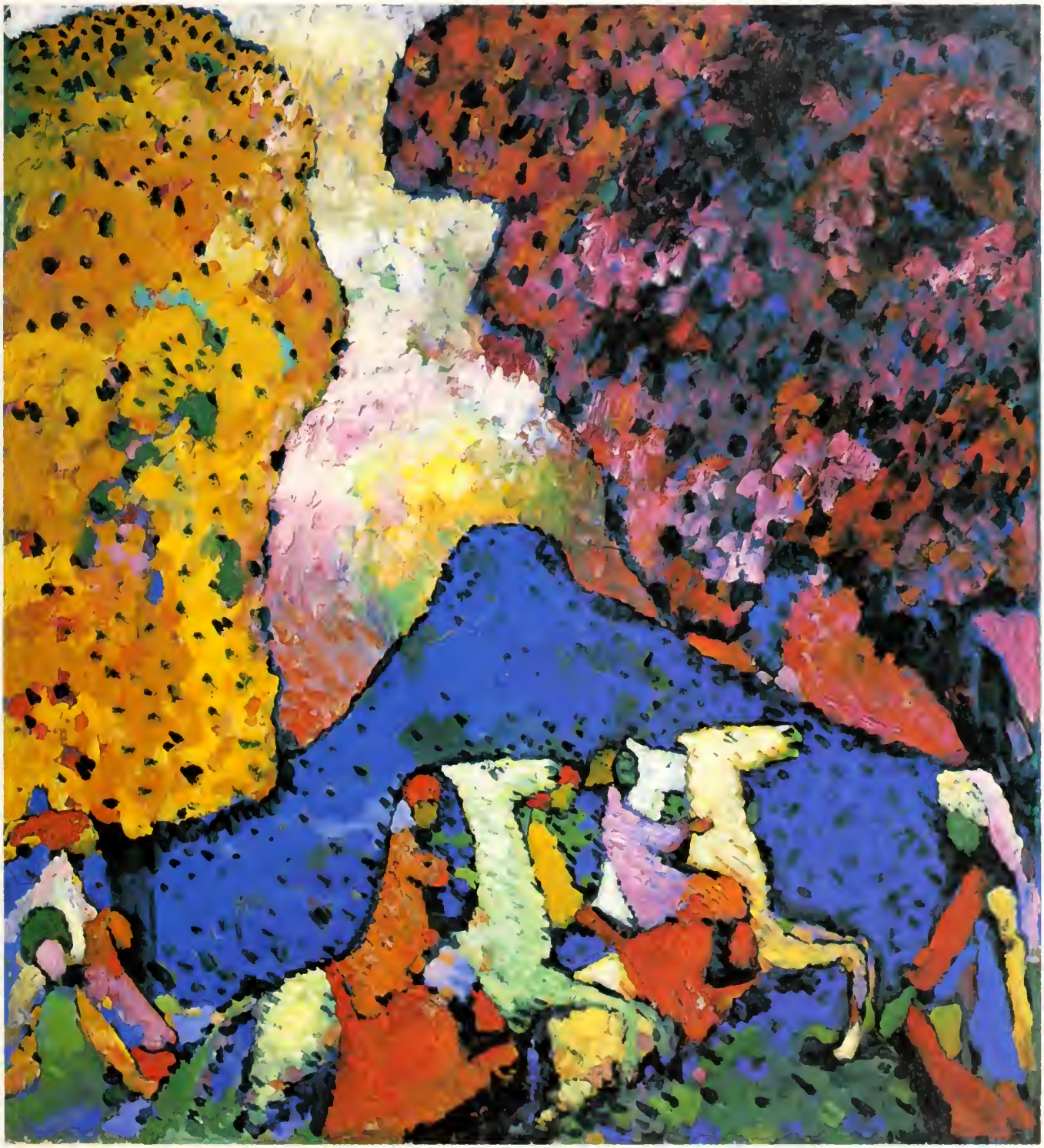
In 1909 Kandinsky was elected president of the newly founded *Neue Künstlervereinigung München* (*NKVM*). Their first show took place at the Moderne Galerie (Thannhauser) in Munich in 1909. In 1911 Kandinsky and Marc withdrew from the *NKVM* and began to make plans for the *Blaue Reiter* (*Blue Rider*) Almanach. The group's first exhibition was held in December of that year at the Moderne Galerie. He published *Über das Geistige in der Kunst* (*On the Spiritual in Art*) in 1911. In 1912 the second *Blaue Reiter* show was held at the Galerie Hans Goltz, Munich, and the *Almanach der Blaue Reiter* appeared. Kandinsky's first one-man show was held at the gallery of Der Sturm in Berlin in 1912. In 1913 his works were included in the Armory Show in New York and the *Erster Deutscher Herbstsalon* in Berlin. Except for visits to Scandinavia, Kandinsky lived in Russia from 1914 to 1921, principally in Moscow where he held a

lebte Kandinsky von 1914 bis 1921 wieder in Rußland, hauptsächlich in Moskau, wo er in das Kunstkollegium des Volkskommissariats berufen wurde. 1922 nahm Kandinsky seine Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar auf. Seine erste Einzelausstellung in New York veranstaltete 1923 die ›Société Anonyme‹, deren Vizepräsident er wurde. Mit Paul Klee, Lyonel Feininger und Alexej Jawlensky schloß er sich 1924 zur Gruppe der ›Blauen Vier‹ zusammen. Er folgte dem Bauhaus 1925 nach Dessau und wurde 1928 deutscher Staatsbürger. Das Bauhaus wurde 1933 von der nationalsozialistischen Regierung geschlossen, und noch im gleichen Jahr ließ sich Kandinsky in Neuilly-sur-Seine bei Paris nieder; 1939 erhielt er die französische Staatsbürgerschaft. 1937 konfiszierten die Nazis 75 seiner Werke als »entartete Kunst«. Kandinsky starb am 13. Dezember 1944 in Neuilly.

position at the People's Commissariat of Education. Kandinsky began teaching at the Bauhaus in Weimar in 1922. In 1923 he was given his first one-man show in New York by the Societe Anonyme, of which he became vice president. With Paul Klee, Lyonel Feininger and Alexei Jawlensky he was part of the *Blaue Vier* (*Blue Four*) group, formed in 1924. He moved with the Bauhaus to Dessau in 1925 and became a German citizen in 1928. The Nazi government closed the Bauhaus in 1933 and later that year Kandinsky settled in Neuilly-sur-Seine near Paris; he acquired French citizenship in 1939. Fifty-seven of his works were confiscated by the Nazis in the 1937 purge of *Entartete Kunst* (degenerate art). Kandinsky died on December 13, 1944, in Neuilly.

Im Jahre 1908 war Kandinsky vertraut mit dem Werk von Postimpressionisten wie Paul Gauguin und Vincent van Gogh und auch mit dem der ›Nabis‹, von Henri Matisse und anderen Fauvisten. Seine Gemälde zeigen auch eine Nähe zum Jugendstil und zu religiöser Hinterglasmalerei. ›Der blaue Berg‹ entstand in den Jahren 1908-09, einer Phase des Übergangs in Kandinskys Kunst. Zwar sind auf diesem Bild noch immer identifizierbare Formen zu erkennen, doch haben sie sich von bildlich darstellenden schon weitgehend zu abstrakten Formen entwickelt. Die flächigen blauen, roten und gelben Formen betonen den Aufwärtsschub der Komposition.
Während die Darstellung eines einzelnen Reiters bereits 1902 erscheint, nimmt bis 1913 das Motiv der drei Reiter auf einem Berg eine herausragende Stelle in Kandinskys Œuvre ein. V.E.B.

In 1908 Kandinsky knew the work of Post-Impressionists such as Paul Gauguin and Vincent van Gogh as well as that of the *Nabis*, Henri Matisse and other Fauves. His paintings demonstrate an affinity with the *Jugendstil* arts and crafts movement and with religious paintings on glass. *Blue Mountain* dates from 1908-9, a transitional moment in Kandinsky's career. While identifiable forms can still be discerned in this picture, they have lost their impact as representational images and have moved far in the direction of abstraction. The flattened blue, red and yellow forms emphasize the upward thrust of the composition.
The motif of three horsemen and a mountain figures prominently in Kandinsky's oeuvre until 1913. As early as 1902 the image of a single horse and rider appeared in his work. V.E.B.



1 WASSILY (VASILY) KANDINSKY
Der blaue Berg, Blue Mountain, 1908-09

2 WASSILY [VASILY] KANDINSKY
Reifrockgesellschaft, Group in Crinolines, 1909

Das Gemälde des Guggenheim Museums ist das letzte in einer Reihe von zahlreichen Studien für ›Komposition 2‹, das selbst nicht erhalten ist. Kandinsky betrachtete seine ›Kompositionen‹ als Hauptwerke, die er stufenweise aus Vorstudien entwickelte, und mit denen er seinen inneren Gefühlen Ausdruck verleihen wollte. Typhuskrank und fiebernd hatte Kandinsky einmal vor seinem inneren Auge ein Bild gesehen, das er später zu rekonstruieren versuchte. ›Komposition 2‹ kam dieser Vision sehr nahe.
Zwar werden einzelne Bildelemente in der Literatur unterschiedlich interpretiert, doch man ist sich darin einig, daß links eine Katastrophe und rechts eine idyllische Szene dargestellt ist. Kandinsky selbst sagte, daß ›Komposition 2‹ nichts Bestimmtes darstelle. Er hat die Leinwand mit einer Vielzahl von lebhaft farbigen, einfachen Formen gefüllt und sie so komprimiert, daß sie die zweidimensionalen Grenzen des Bildes zu sprengen scheinen. V.E.B.

The Guggenheim painting is the last in a series of numerous studies for *Composition II* (now destroyed). Kandinsky considered the *Compositions* major works which he formulated gradually from preliminary sketches to realize an expression of inner feeling. When he was sick with typhoid fever, Kandinsky visualized a picture which he later strove to reconstruct. The artist felt that *Composition II* came close to capturing that vision.
Although scholars have differed in their interpretations of specific images in the painting, there is general agreement that a catastrophe is depicted on the left and an idyllic scene on the right. Kandinsky himself stated that *Composition II* did not have a theme. He has filled the canvas with a multitude of vibrantly colored, simplified forms and has compressed the imagery to such a degree that it seems to overwhelm its two-dimensional confines. V.E.B.

3 WASSILY [VASILY] KANDINSKY
Skizze für Komposition 2,
Sketch for "Composition II," 1909-1

4 WASSILY (VASILY) KANDINSKY
Landschaft mit Fabrikschornstein,
Landscape with Factory Chimney, 1910

5 WASSILY (VASILY) KANDINSKY
Pastorale, Pastorale, 1911

Der Übergang in Kandinskys Bildtiteln von literarischen zu musikalischen Themen – ›Impressionen, Improvisationen, Kompositionen‹ – ist bezeichnend für seine zunehmende Auseinandersetzung mit abstrahierten Formen im Jahre 1911. Seine ›Improvisationen‹ beschrieb er als »hauptsächlich unbewußte ... Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters«.[1] Zwar sah Kandinsky die Abstraktion in der Malerei als den besten Weg an, um den innersten Reichtum eines Künstlers auszudrücken und die Existenz einer ansonsten unsichtbaren, spirituellen Sphäre anzudeuten, doch es war ihm bewußt, daß ein derartiger Stil langsam entwickelt werden müsse, damit das Publikum die Botschaft verstehen könne. In ›Über das Geistige in der Kunst‹ trat er dafür ein, die Elemente der Darstellung so zu verschleiern und zu vereinfachen, daß die wesentlichen Gegenstände in einer Komposition kaum noch erkennbar seien. Zwar »sind [wir] heutzutage noch fest an die äußere Natur gebunden und müssen unsere Formen aus ihr schöpfen«, doch existiere eine versteckte Konstruktionsweise, »die aus dem Bilde unbemerkt herauskommt und also weniger für das Auge als für die Seele bestimmt ist.«[2]
Wie in allen anderen ›Improvisationen‹ Kandinskys treten auch in ›Improvisation 28 (zweite Fassung)‹ Motive aus der Apokalypse nach der Offenbarung des Johannes hervor: Ein sich umarmendes Paar, ein glühender Sonnenball, Altarkerzen, ein Boot, Wellen, eine Schlange und vielleicht auch Kanonen – alle diese Elemente, die allerdings in der Vorstudie zu diesem Gemälde (The Hilla von Rebay Foundation) noch deutlicher auszumachen sind, treten in einer zunächst ganz und gar abstrakt scheinenden Komposition aus dynamischen Linien und scheinbar willkürlich gesetzten Farbflecken hervor. Transparente röhrenartige Formen, die das Bild vertikal durchziehen, unterteilen es in zwei Teile. Das Paar, die Sonne und die Kerzen im rechten Teil könnten eine Zukunft der Hoffnung und Erlösung symbolisieren, die auf eine im linken Teil durch die Wellen und Kanonen angedeutete apokalyptische Sintflut folgt. N.S.

1 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (Erstausgabe München 1911, datiert 1912), Bern 1952, S. 142.
2 Ebenda, S. 117, 129.

The shift in the titles of Kandinsky's paintings from those recalling literary themes to those evoking musical creations – *Impressions, Improvisations* and *Compositions* – marks the artist's increasing experimentation with abstracted forms in 1911. He described his *Improvisations* as "chiefly unconscious ... expressions of events of an inner character."[1] While Kandinsky advocated abstraction as the best mode of painting for expressing an artist's innermost resources and indicating the existence of an otherwise invisible, spiritual realm, he realized that it would be necessary to develop such a style slowly in order for the public to understand its message. In his *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky proposed a method of veiling and simplifying pictorial images so that the essential objects of a composition would be barely recognizable. Admitting that "today we are still firmly bound to the outward appearance of nature and must draw forms from it," he suggested that there existed a hidden pictorial construction that would "emerge unnoticed from the picture and [would thus be] less suited to the eye than the soul."[2]
As in all of Kandinsky's other *Improvisations*, motifs emerge in *Improvisation 28 (Second Version)* to reveal a unifying theme in the work from this period: the Apocalypse as described in the Revelation of St. John the Divine. Though more explicit in the preparatory sketch for this canvas (Collection The Hilla von Rebay Foundation), images of an embracing couple, shining sun, celebratory candles, boat, waves, serpent and, perhaps, cannons emerge from a composition that initially appears to be defined entirely in abstract terms by dynamic lines and seemingly random patches of color. The canvas is divided into two sections by transparent tubular forms that traverse the picture vertically. The right portion of the scene, containing couple, sun and candles, may represent a future of hope and redemption after an apocalyptic deluge that is suggested on the left by the waves and cannons.
N.S.

1 *Kandinsky: Complete Writings on Art*, eds. K.C. Lindsay and P. Vergo, vol. I, Boston, 1982, p. 218.
2 Ibid., pp. 199, 209.

6 WASSILY (VASILY) KANDINSKY
Improvisation 28 (zweite Fassung),
Improvisation 28 (Second Version), 1912

7 WASSILY (VASILY) KANDINSKY
Landschaft mit roten Flecken II,
Landscape with Red Spots II, 1913

8 WASSILY (VASILY) KANDINSKY
Landschaft mit Regen,
Landscape with Rain, 1913

In ›Bild mit weißem Rand‹, so schreibt Kandinsky, habe er Eindrücke von seinem jüngsten Aufenthalt in Moskau verarbeitet. Unmittelbar auf diesen russischen Hintergrund verweisen die Rücken der drei Pferde – einer Troika – oben links. Das zentrale Motiv ist ein (den Hl. Georg darstellender) Ritter zu Pferde, der mit einer langen weißen Lanze eine Schlange oder einen Drachen im unteren linken Teil des Bildes angreift. Wie bei anderen Gemälden Kandinskys zum Jüngsten Gericht, zur Auferstehung und zum Allerheiligentag, ist auch hier das zentrale Motiv in den zahlreichen Studien zum Gemälde deutlich zu erkennen, in der endgültigen Fassung jedoch in abstrakte Formen sublimiert.[1] Mit dem weißen Rand löste Kandinsky ein Kompositionsproblem. V.E.B.

In his essay on *Painting with White Border*, Kandinsky stated that the picture was a translation of impressions he received on his most recent visit to Moscow. This Russian subject is directly indicated by the backs of three horses – a troika – at the upper left. The central motif is a knight (identified as St. George) on horseback with a long white lance attacking a serpent or dragon at the lower left. This image as well as others which Kandinsky used in paintings of the Last Judgment, Resurrection and All Saints' Day appears clearly in the numerous studies for the painting but are sublimated into abstract forms in this final version.[1] The white border is Kandinsky's solution to a compositional problem in completing the picture. V.E.B.

1 Siehe A. Z. Rudenstine, The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945, New York 1976, Nr. 91, und R. C. Washton, Vasily Kandinsky 1909-1913, Painting and Theory, Ph. D. Dissertation, Yale University 1968, S. 217-223.

1 See A. Z. Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945*, New York, 1976, no. 91, and R. C. Washton, *Vasily Kandinsky 1909-1913, Painting and Theory*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1968, pp. 217-223.

9 WASSILY (VASILY) KANDINSKY
Bild mit weißem Rand,
Painting with White Border, 1913

Franz Marc 1880-1916

Franz Marc wurde am 8. Februar 1880 in München als Sohn eines Landschaftsmalers geboren. Er hatte sich zunächst für das Fach Philologie immatrikuliert, entschloß sich aber nach einem einjährigen Militärdienst Künstler zu werden. Von 1900 bis 1902 studierte er an der Akademie in München bei Gabriel von Hackl und Wilhelm von Diez. Im Jahr darauf lernte er in Paris japanische Holzschnitte sowie das Werk der Impressionisten kennen.

Zwischen 1904 und 1907 litt Marc an schweren Depressionen. 1907 starb sein Vater. Marc fuhr erneut nach Paris, wo ihn das Werk Vincent van Goghs, Paul Gauguins, der Kubisten und der Expressionisten begeisterte. Im Jahre 1910 wurde er tief beeindruckt von der Matisse-Ausstellung in München. Seinen Lebensunterhalt verdiente er in dieser Zeit, indem er Tieranatomie unterrichtete.

1910 wurde seine erste Einzelausstellung in der Kunsthandlung Brackl in München gezeigt, und Marc machte die Bekanntschaft August Mackes und des Sammlers Bernhard Köhler. Er setzte sich öffentlich für die ›Neue Künstlervereinigung München‹ (NKVM) ein, in die er Anfang 1911 formell aufgenommen wurde. Er lernte Kandinsky kennen, mit dem er, nachdem interne Auseinandersetzungen zur Auflösung der NKVM geführt hatten, den ›Blauen Reiter‹ gründete. Die erste Ausstellung dieser Gruppe fand im Dezember 1911 in der ›Modernen Galerie‹ von Thannhauser in München statt. Zur zweiten Ausstellung, zwei Monate später in der Galerie Hans Goltz in München, lud Marc auch Mitglieder der Berliner Gruppe ›Die Brücke‹ ein. Im Mai 1912 erschien der Almanach ›Der Blaue Reiter‹, an dem er maßgeblich beteiligt war. Im August 1914 meldete sich Marc sofort als Freiwilliger. August Mackes Tod schon bald nach Kriegsausbruch erschütterte ihn tief. Während des Krieges entstand sein ›Skizzenbuch aus dem Felde‹. Marc fiel am 4. März 1916 in Verdun. 1980 veranstaltete die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München eine umfangreiche Retrospektive.

Franz Marc was born on February 8, 1880, in Munich. The son of a landscape painter, he decided to become an artist after a year of military service interrupted his plans to study philology. From 1900 to 1902 he studied at the Akademie in Munich with Gabriel von Hackl and Wilhelm von Diez. The following year, during a visit to France, he was introduced to Japanese woodcuts and the work of the Impressionists in Paris.

Marc suffered from severe depressions from 1904 to 1907, the year his father died. In 1907 Marc went again to Paris, where he responded enthusiastically to the work of van Gogh, Gauguin, the Cubists and the Expressionists; in 1910 he was impressed by the Matisse exhibition in Munich. During this period he received steady income from the animal anatomy lessons he gave to artists.

In 1910 his first one-man show was held at the Kunsthandlung Brackl in Munich, and Marc met August Macke and the collector Bernhard Koehler. He publicly defended the *Neue Künstlervereinigung München* (*NKVM*), and was formally welcomed into the group early in 1911, when he met Kandinsky. After internal dissension split the *NKVM*, he and Kandinsky formed the *Blaue Reiter* (*Blue Rider*), whose first exhibition took place in December 1911 at the Moderne Galerie (Thannhauser) in Munich. Marc invited members of the Berlin group *Die Brücke* (*The Bridge*) to participate in the second *Blaue Reiter* show two months later at the Galerie Hans Goltz in Munich. The *Almanach der Blaue Reiter* was published with lead articles by Marc in May 1912. When World War I broke out in August 1914, Marc immediately enlisted. He was deeply troubled by Macke's death in action shortly thereafter; during the war he produced his *Sketchbook from the Field*. Marc died at Verdun on March 4, 1916. A major retrospective of the artist's work was held at the Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, in 1980.

10 FRANZ MARC
Knabe mit Lamm,
Young Boy with a Lamb, 1911

Schon seit 1905 hatte Marc Tiere in der Natur dargestellt. Nicht nur Bullen, Kühe, Pferde und Schweine, sondern auch Hirsche, Wölfe, Füchse und Tiger sah er einfühlsam und oft in pantheistischem Geist. Marc malte den ›Stier‹ in Sindelsdorf in den Bayerischen Alpen, wahrscheinlich im Juli 1911, nach seiner Rückkehr aus England. Mit Sicherheit war das Bild im August fertiggestellt. Die große, in sich geschlossene Form des Stieres wird in einer Landschaftsszene ruhend vor Augen geführt. Seine anatomischen Kenntnisse ermöglichten es dem Maler, den Körper des Tieres in einer kompakten, auf das Wesentliche reduzierten Form darzustellen. Marc entwickelte ein System von Farbtheorien: Sein Ziel war es, den Farben sowohl einen expressiven Wert als auch symbolische Bedeutung zu verleihen. Wie in ›Gelbe Kuh‹ (Kat. 12) handelt es sich also auch hier nicht um eine naturalistische, sondern um eine spirituelle Darstellung. V.E.B.

From as early as 1905 Marc represented animals in nature. Not only bulls, cows, horses and pigs but also deer, wolves, foxes and tigers are viewed sympathetically and often with a pantheistic spirit. *White Bull* was painted in Sindelsdorf in the Bavarian Alps, probably in July 1911 after Marc's return from England in June, and was definitely completed by August. The large, self-contained form of the bull is seen at rest within a landscape setting. The artist's knowledge of anatomy enabled him to simplify the animal's body into an essential, compact shape. Marc evolved a system of color theories: his intent was to endow colors with both expressive value and symbolic meaning. Thus, as in *Yellow Cow* (cat. no. 12), the image is not naturalistic but spiritual. V.E.B.

11 FRANZ MARC
Stier, White Bull, 1911

12 FRANZ MARC
Gelbe Kuh, Yellow Cow, 1911

Die ersten Skizzen zu diesem großformatigen Gemälde schuf Marc im März 1913 während eines Ausflugs in Tirol. Am 22. Mai 1913 erwähnte er das fertige Bild in einem Brief an seinen Freund August Macke. Marc schrieb den Titel direkt auf das Gemälde, das mit Bildelementen wie einem Friedhof, einem brennenden Haus, verhungerten Pferden, einem Wappenadler unter einem Regenbogen und dem österreichisch-ungarischen Grenzschild ein Gefühl für die Anspannung und die Leiden vermittelt, die diese Region so lange ertragen mußte. Die Wirkung der ominösen Zeichen auf den Betrachter wird durch die zackigen schwarzen Linien und die dissonanten Farben noch verstärkt. Auch das Gemälde ›Tierschicksale‹ (Kunstmuseum Basel) läßt Marcs Vorahnungen eines nahenden Krieges erkennen, und ebenso tauchten auch im Werk anderer Expressionisten, wie Kandinsky, Kokoschka und Beckmann, in dieser Zeit Themen der Zerstörung und der Apokalypse auf.

Marc malte 1913 noch ein anderes Bild mit dem Titel ›Tirol‹, das er jedoch im Jahr darauf grundlegend umgestaltete (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München). V.E.B.

Marc made the first sketches for this large painting during a trip in the Tyrol region in March 1913. *The Unfortunate Land of Tyrol* was completed by May 22, 1913, when the artist mentioned it in a letter to his friend Macke. Marc inscribed the title on the canvas and combined such images as a graveyard, a house on fire, starved horses, a heraldic eagle beneath a rainbow, and the Austro-Hungarian border sign to convey a sense of the tension and suffering long endured by the region. The impact of these ominous signs is intensified by the jagged black lines and the discordant colors. Marc's premonitions of World War I can also be discerned in his painting *Fate of the Animals* (Collection Kunstmuseum Basel). Themes of destruction and apocalypse appeared at this time in the work of other Expressionists such as Kandinsky, Kokoschka and Beckmann.

Marc painted another canvas entitled *Tyrol* in 1913 but repainted it substantially the following year (Collection Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich). V.E.B.

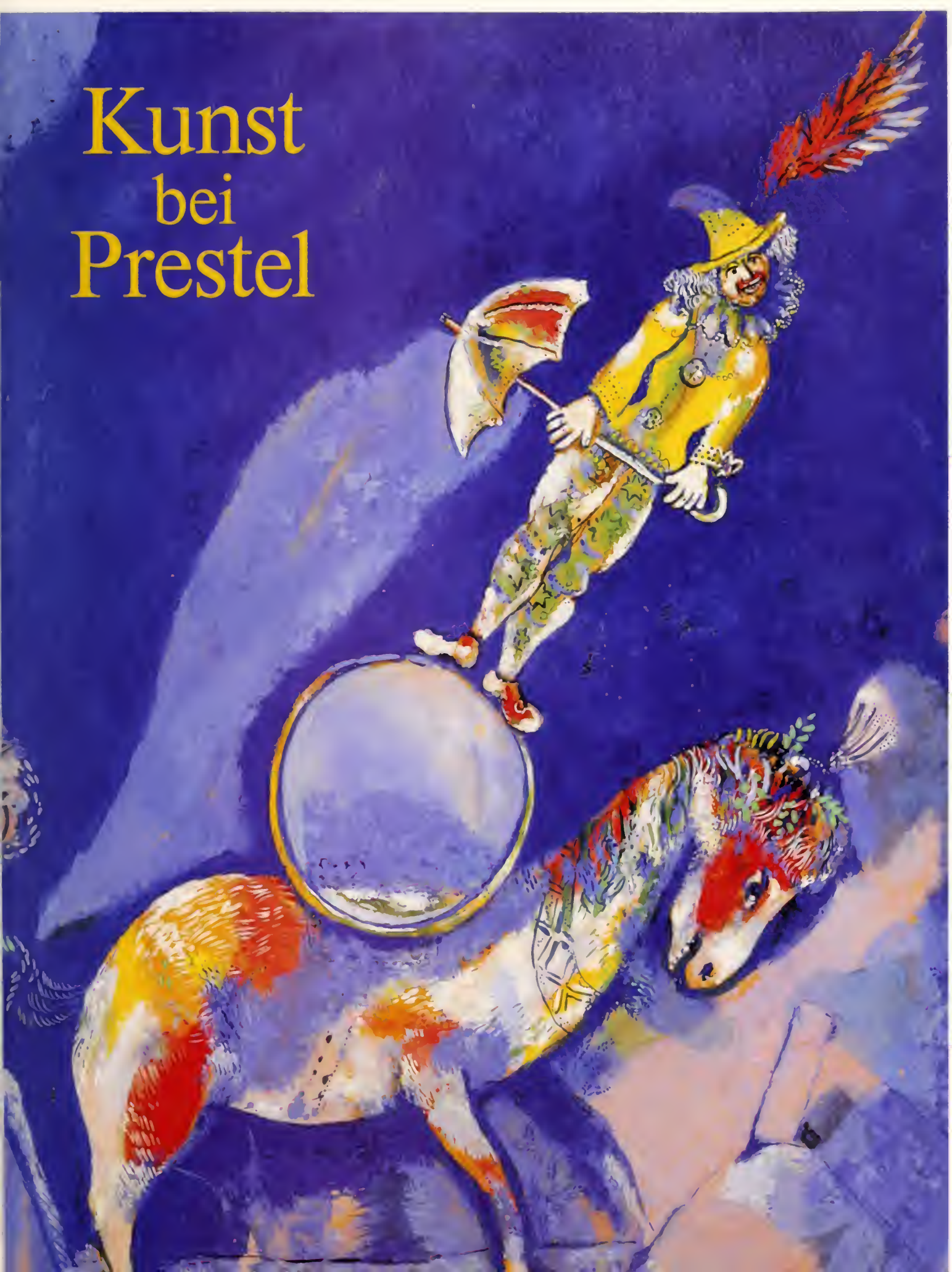
13 FRANZ MARC
Das arme Land Tirol,
The Unfortunate Land of Tyrol, 1913

Marc vollendete ›Stallungen‹, das letzte wichtige Werk mit seinem Lieblingssujet, dem Pferd, gegen Ende des Jahres 1913. Im Verlauf dieses Jahres hatte sich Marc in zunehmendem Maße für abstrakte Darstellungsweisen interessiert, um universelle Aspekte des Daseins ausdrücken zu können. Statt die Welt der Natur vom Gesichtspunkt des individuellen Tieres aus darzustellen, betrachtete Marc seine Sujets jetzt als Teil eines größeren, zusammenhängenden Bereichs und behandelte sie als in die Gesamtstruktur integrierte Bestandteile der Komposition. In ›Stallungen‹ sind Pferde und Stallungen kaum voneinander zu unterscheiden. Marc arrangierte eine Gruppe von fünf roten, blauen und weißen Pferden innerhalb eines Gefüges aus parallelen und sich kreuzenden Diagonalen. Die Pferde erscheinen als abstrakte, farbige Flächen auf der Leinwand. Die krummlinigen Muster der Pferdeschweife und die einander abwechselnden und überschneidenden Felder lebhafter, lichterfüllter Farben deuten auf den Einfluß der Futuristen und Delaunays hin, den Marc 1912 während eines Aufenthalts in Paris kennengelernt hatte. Den 1913 begonnenen Prozeß der Fragmentierung setzte Marc im folgenden Jahr mit Arbeiten wie ›Zerbrochene Formen‹ (Kat. 15) fort, das zu einer Gruppe fast vollständig abstrakter Kompositionen gehört. S.B.H.

Marc completed *Stables*, the last major work based on his favorite subject, the horse, by the end of 1913. During the course of the year Marc had become increasingly interested in abstract pictorial modes to express universal aspects of existence. Rather than portraying the natural world from the point of view of the individual animal, Marc now saw his subjects as part of a larger unified field and treated them in terms of the overall structure of the composition. In *Stables* the images of horse and stables are almost indistinguishable. The artist arranged a group of five red, blue and white horses within a framework of parallel and crossing diagonals. Massed on the picture plane, the horses are depicted as abstract color areas that appear as flat shapes. The curvilinear patterns of the animals' tails and the shifting planes of vivid, light-filled colors suggest the influence of the work of the Futurists and Delaunay, whom Marc had met during a trip to Paris in 1912. Marc continued the process of fragmentation, begun in 1913, the following year in works such as *Broken Forms* (cat. no. 15), one of a group of almost entirely abstract compositions.

S.B.H.

Kunst bei Prestel



Picasso und Braque
Die Geburt des Kubismus

Von William Rubin. 424 Seiten mit 551 Abb., davon 321 in Farbe. 23 x 29 cm. ISBN 3-7913-1046-1. Leinen DM 98,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

»Ein derartiges Konzentrat an bedeutenden Arbeiten war bislang nirgends zu sehen. Welch eine Schau! Ausgebreitet wird, was Picasso und Braque zwischen 1907 und 1914 geschaffen haben.« *FAZ*

»In einzigartiger Weise wird der kreative Dialog zwischen Picasso und Braque erleuchtet, der den Kubismus begründete.«
Frankfurter Rundschau

Paul Klee

Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur. Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse. Ca. 300 Seiten mit ca. 250 Abb., davon ca. 110 in Farbe. 23 x 28 cm.
ISBN 3-7913-1053-4. Leinen ca. DM 98,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Paul Klee hat wie kein zweiter Künstler unseres Jahrhunderts die Möglichkeiten einer »Zwiesprache mit der Natur« erkundet. Diese Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen dokumentieren eindrucksvoll sein Ringen um eine »Kunst, die sich zur Schöpfung gleichnisartig verhält«.

Marc Chagall
Mein Leben - Mein Traum

Von Susan Compton. Ca. 240 Seiten mit ca. 360 Abbildungen, davon ca. 80 in Farbe. 24 x 30 cm. ISBN 3-7913-1049-6.
Leinen ca. DM 78,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Die Verschmelzung von Wirklichkeit und Phantasie, die im Titel dieses Buches anklingt, macht den Zauber des gesamten Werkes von Marc Chagall aus. Anhand der großen Radierzyklen und der überraschenden, bisher kaum publizierten Gouachen aus ihrem Umfeld erscheint die wichtigste Schaffensperiode des bedeutenden Künstlers - von 1922 bis 1940 - jetzt in völlig neuem Licht.

Horst Janssen
Drache und Schmetterling

Zeichnungen und Radierungen nach japanischen Vorbildern. Von Gerhard Schack. 112 Seiten mit 65 Farbtafeln. 24 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1042-9. Bütten DM 86,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

»Das Prestel-Buch vermittelt eine so werkgerechte Wiedergabe dieser erlesenen Blätter, die zu Janssens besten Schöpfungen zählen, daß der Betrachter sie intensiver genießen kann als im gerahmten Bild an der Wand.« *Die Welt*

Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel

Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Herausgegeben von Gottfried Riemann und Klaus Albrecht Schröder. 284 Seiten mit 149 Tafeln, davon 111 in Farbe, und 73 einfarbigen Abbildungen. 24 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1047-X. Leinen DM 98,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Die exquisite Auswahl von berühmtem und unbekannten Meisterwerken aus den reichen Beständen der Nationalgalerie Berlin/DDR vermittelt einen exemplarischen Überblick über die Blüte der Aquarell- und Zeichenkunst in der Romantik.

Ludwig Meidner
Apokalyptische Landschaften

Herausgegeben von Carol S. Eliel. 104 Seiten mit 17 Farbtafeln und 62 einfarbigen Abbildungen. 26 x 23,5 cm.
ISBN 3-7913-1052-6. Leinen DM 68,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Die Wiederentdeckung der aufrüttelnden Visionen eines großen Expressionisten.
»Klein die Zahl der Werke, doch von einer unerhörten, geballten Wucht. Mit diesen wenigen Gemälden hat Meidner die Abgründe des zwanzigsten Jahrhunderts ins Bild gefaßt.« *Tagesspiegel/Berlin*

Anders Zorn

Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen. Hrsg. von Jens Christian Jensen. 238 Seiten mit 87 Farbtafeln und 54 einfarbigen Abbildungen. 24 x 28 cm.
ISBN 3-7913-1041-0. Leinen DM 86,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

»Hochgelobt und dann vergessen - zu diesen Künstlern gehört auch Zorn. Seine opulenten Salonbilder, Gesellschaftsporträts und mit impressionistischer Virtuosität ins Licht gesetzten Landschaften werden durch diese Monographie wiederentdeckt.« *Rheinischer Merkur*

»Ein Künstler ist endlich wieder zu sehen. Sein Licht kam aus dem Norden, seine Malerei aus Paris - und sein Leben, das ist dazu ein ganz besonderes Stück aus Schweden.« *Süddeutsche Zeitung*

Arnulf Rainer
Übermalte Bücher

Von Barbara Catoir. 224 Seiten mit 186 Abb., davon 61 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0924-2. Leinen DM 98,-

»Barbara Catoir, profunde Kennerin der Werke Arnulf Rainers, hat erstmals seine Buchübermalungen, diesen bedeutenden Bestandteil im Gesamtoeuvre von Rainer, veröffentlicht.« *Münchner Merkur*

August Macke - Die Tunisreise

Von Magdalena M. Moeller. 128 Seiten mit 32 Farbtafeln und 135 einfarbigen Abbildungen. 23 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0990-0. Bütten DM 58,-

»In dieser Gesamtdarstellung ist 'Die Tunisreise' zu einem Fest fürs Auge geworden. Ergänzt um Zeichnungen und Fotografien, die Macke erstmals neben seinem eigenen, künstlerischen Medium zum Festhalten und Bewahren von Motiven anfertigte, ergibt sich ein Buch für Kunstgenießer, aber auch für Kenner.«
Der Tagesspiegel Berlin

Egon Schiele und seine Zeit

Österreichische Malerei und Zeichnung 1900-1930. Aus der Sammlung Leopold. Hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Harald Szeemann. 295 Seiten mit 139 Farbtafeln und 59 einfarbigen Abbildungen. 24 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0917-X. Leinen DM 78,-

»Die berühmte Sammlung Leopold: Spitzenwerke österreichischer Malerei aus der Zeit von 1900 bis 1930. Egon Schiele wird als Solist des künstlerischen Aufbruchs vorgeführt, kommentierend begleitet von 23 seiner Zeitgenossen, darunter Klimt, Kokoschka und Gerstl.« *art*

Karl Schmidt-Rottluff

Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Skulpturen. Hrsg. von G. Thiem und A. Zweite. 296 Seiten mit 622 Abb., davon 117 in Farbe. 24 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0999-4. Leinen DM 86.-

»Karl Schmidt-Rottluff total: Eine so umfangreiche Werkschau wurde diesem bedeutenden deutschen Expressionisten noch nie gewidmet.« *art*

»Der hervorragende Katalog der großen Retrospektive vermittelt eine exzellente Übersicht über das Werk dieses Brückekünstlers, der wie kein anderer von ihnen Landschaft thematisiert und ihr in farb- und formgewaltigen Bildern Ausdruck verliehen hat.« *Pan*

Lyonel Feininger

Von Ulrich Luckhardt. 188 Seiten mit 60 Farbtafeln und 100 einfarbigen Abbildungen. 24 x 30 cm. ISBN 3-7913-0993-5. Leinen DM 98,-

Ein Buch, auf das Feininger-Freunde sehr gewartet haben: Die lang vermißte Monographie über den Klassiker der Moderne. Brillante Farbtafeln und faßliche Kommentare geben einen exemplarischen Überblick über Leben und Werk des Poeten unter den Kubisten.

Sempé - Ferien

Mit einem Vorwort von Jacques Réda. 88 Seiten mit 47 Farbtafeln und 3 einfarbigen Abbildungen. Format 24 x 32 cm. ISBN 3-7913-1071-2. Broschur DM 48,- Neuerscheinung Frühjahr 1990

Der Sempé-Mensch macht Ferien. Thailand? Montblanc? Photo-Safari in Südafrika? Nein, der Sempé-Mensch bleibt im Land, Pension St. Julien: barfuß am Strand, schüchtern beim Schloßbesuch, stolz zum Dorffest, einsam auf schroffen Klippen. Ein neues und ganz sicher das zauberhafteste Buch des bekannten Zeichners Sempé, in dem wir uns alle mit stiller Heiterkeit wiedererkennen.

Andy Warhol

Retrospektive. Herausgegeben von Kynaston McShine. 480 Seiten mit 636 Abb., davon 277 in Farbe. 24 x 28 cm. ISBN 3-7913-0918-8. Leinen DM 98,-

»Eine opulente Publikation mit allein über 270 Farbseiten, die Warhols OEuvre teils thematisch, teils chronologisch ausbreiten. Seit 1971 wohl das beste Buch über Andy Warhol.« *Der Tagesspiegel*

»Die erste umfassende Monographie, in der es in den Essays auch darum geht, das Gesamtkunstwerk 'Andy Warhol' zu begreifen.« *Abendzeitung/München*

Bilder für den Himmel

Kunstdrachen. Herausgegeben von Paul Eubel. 424 Seiten mit 206 Abbildungen, davon 197 in Farbe. 21,5 x 30,5 cm. ISBN 3-7913-1043-7. Leinen DM 98,- Neuerscheinung Frühjahr 1990

Hundert prominente Künstler aus zwanzig Ländern haben Kunstwerke in Form flugfähiger Drachen geschaffen. Noch nie ist der Menschheitstraum vom Fliegen auf so phantastische Weise realisiert worden.

»Die Liste der beteiligten Künstler liest sich wie ein 'who is who' der Malerei. Eine heitere, beschwingte Schau, das Abenteuer Kunst wird zum Spiel. Und selten war Kunst, wenn sie grenzüberschreitend ist, in andere Sphären aufbricht, so allgemeinverständlich.« *Süddeutsche Zeitung*

Julian Schnabel

Arbeiten auf Papier 1975-1988. Herausgegeben von Jörg Zutter. 112 Seiten mit 87 Abb., davon 72 in Farbe. 24 x 28 cm. ISBN 3-7913-0991-9. Bütten DM 68,-

Mit dieser repräsentativen Auswahl von Schnabels Zeichnungen aus der Zeit von 1975 bis 1988 wird die kontinuierliche Entwicklung im Schaffen des vieldiskutierten Amerikaners deutlich und es zeigt sich, daß er direkten Zugang zur europäischen Gegenwartskunst gefunden hat.

Film und Mode - Mode im Film

Herausgegeben von Regine und Peter W. Engelmeier. Mit einem Vorwort von Audrey Hepburn. 248 Seiten mit 378 einfarbigen Abb. Format 21 x 29,7 cm. ISBN 3-7913-1074-7. Leinen DM 78,- Neuerscheinung Frühjahr 1990

Ein großer Bilderbogen zum Thema Kostümdesign der letzten sieben Jahrzehnte mit Schwerpunkt auf Hollywood. Opulentes Bildmaterial wird mit höchst informativen Texten kombiniert. Eine für Kino- und Mode-Freaks gleichermaßen faszinierende Reise durch die Filmgeschichte.

»Die Photos illustrieren nicht nur ein Stück Film-, sondern auch Modegeschichte.« *Abendzeitung*

Bernhard Heisig

Retrospektive. Herausgegeben von Jörn Merkert und Peter Pachnike. 408 Seiten mit 147 Farbtafeln und 307 einfarbigen Abbildungen. 23,5 x 30 cm. ISBN 3-7913-0992-7. Leinen DM 98,-

Der in Leipzig lebende Bernhard Heisig gehört mit seinem thematisch aufrüttelnden Werk zu den hervorragendsten Malern der Gegenwart.

»Ein monographischer Katalog mit vielen Beiträgen zu Heisigs ersten größeren Werkübersicht im Westen.« *FAZ*

Die Fürstenberg-Sammlungen Donaueschingen

Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts.
Von Claus Grimm und Bernd Konrad. 272 Seiten mit 366 Abbildungen, davon 47 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1000-3. Leinen DM 98,-

Der nach den modernsten wissenschaftlichen Forschungsmethoden erarbeitete Bestandskatalog einer bespielhaften Privatsammlung: Eine Schatzkammer altdeutscher und schweizerischer Malerei.

Geschichte der Kunstgeschichte

Der Weg einer Wissenschaft. Von Udo Kultermann. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage 1990. Ca. 248 Seiten mit ca. 150 einfarbigen Abb. 16,5 x 23,5 cm.
ISBN 3-7913-1056-9. Pb. DM 48,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Ein Standardwerk und unschätzbares Kompendium. Pflichtlektüre für alle an Kunst ernsthafter Interessierten.

»Das Buch ist wahrhaft der Roman einer Wissenschaft geworden, eine fesselnde Lektüre, wobei es Kultermann immer darauf ankommt, zu zeigen, daß die jeweilige Kunst der Gegenwart die Interpretationen der Vergangenheit bestimmt.«

Hessischer Rundfunk

Die Très Riches Heures des Jean Duc de Berry

200 Seiten mit 131 Farbtafeln. 21 x 29 cm.
ISBN 3-7913-0979-X. Leinen DM 78,-

Das kostbarste und verschwenderisch ausgestattete Stundenbuch des Herzogs von Berry - Zeugnis einer der wenigen Sternstunden der Kunst unserer Welt - wird mit allen Miniaturen sowie der Einführung von Millard Meiss und den Erläuterungen in einer Prestel-Sonderausgabe von hoher Qualität zugänglich gemacht.

Die Götter des Himalaya

Buddhistische Kunst Tibets. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen. Von G. W. Essen und T. T. Thingo. 22,5 x 30 cm.
Band I (Tafelband): 300 Seiten mit 203 Farbabbildungen. ISBN 3-7913-0994-3. Leinen DM 86,-
Band II (Bestandskatalog): 308 Seiten mit 459 Abb. ISBN 3-7913-0995-1. DM 98,-
Band I/II im Schmuckschuber:
ISBN 3-7913-0996-X. Leinen DM 168,-

»Ein lückenloser Überblick über die Kunst und das Kunsthandwerk Tibets vom 9. bis Ende des 19. Jahrhunderts. Kultornate und Tanzkostüme der lamaistischen Priester, Ritual- und Gebrauchsgegenstände, Masken und Teppiche decken den volkerkundlichen Bereich voll ab.«

art

Frans Hals

Herausgegeben von Seymour Slive. 440 Seiten mit 108 Farbtafeln und 245 einfarbigen Abbildungen. 24,5 x 29,5 cm.
ISBN 3-7913-1030-5. Leinen DM 128,-

»Das schwergewichtige Buch gibt mit seinen vielen Abbildungen nicht nur einen faszinierenden Überblick über die Rezeptionsgeschichte von Frans Hals; es tragt erstmals auch samtliche Dokumente zum Leben des Kunstlers zusammen.«

FAZ

»Der material- und faktenreiche Katalog einer grandiosen Retrospektive.«

Die Weltwoche

Van Eyck

Die Begründer der altniederlandischen Malerei. Von Otto Pacht. 224 Seiten mit 28 Farbtafeln und 126 einfarbigen Abbildungen. 20,5 x 28 cm.
ISBN 3-7913-1033-X. Leinen DM 88,-

Pacht geht in seiner glanzenden Untersuchung ein Kernproblem der abendlandischen Malerei an: Die Entstehung des Genter Altars der Brüder Van Eyck und die Zeit unmittelbar vor seiner Vollendung.

»Otto Pachts Spurensuche ist ein wahres Lesevergnügen. Sie ist anspruchsvoll, dennoch gut lesbar, ohne allzuviele Fachwörterklippen.«

art

Gürtelschließen des Jugendstils

Von Karl Kreuzer. Ca. 100 Seiten mit ca. 50 Tafeln, davon ca. 30 in Farbe, und ca. 250 einfarbigen Abb. 22 x 28 cm.
ISBN 3-7913-1051-8. Leinen ca. DM 78,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Die erste Gesamtdarstellung eines reizvollen Genres des Jugendstils: gibt es doch kaum einen Jugendstilkünstler, der nicht mindestens eine Gürtelschieße entworfen hätte; daneben existieren zahlreiche erlesene anonyme Werke. Dieser Band dürfte zum Standardwerk über ein interessantes Teilgebiet dieser Epoche werden: Für alle Liebhaber des Jugendstils, für Kenner und Sammler seiner vielfältigen Ausdrucksformen und ornamentalen Spielarten.

Die Meister des Münchner Jugendstils

Herausgegeben von Kathryn B. Hiesinger. 180 Seiten mit 197 Abbildungen, davon 50 in Farbe. 22 x 28 cm.
ISBN 3-7913-0887-4. Leinen DM 98,-

»Dieses erste Standardwerk kann als Meilenstein in der Erschließung des Münchner Jugendstils gelten.« *Süddeutsche Zeitung*

»Ein hochrangiges Ereignis, eine Summe dessen, was wir heute über dieses Zentrum des Jugendstils wissen.« *FAZ*

ORNAMENTA 1

Internationale Schmuckkunst. Herausgegeben von M. Erlhoff, F. Falk, J.-R. Lorenzen, W. Mattar und S. Strobel.
320 Seiten mit 386 Abbildungen, davon 291 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1015-1. Leinen DM 98,-

Von der Stiftung Buchkunst prämiert als »eines der schönsten Bücher 1989«.

»Der erste Überblick über die aktuelle Situation künstlerischer Schmuckgestaltung. Das Buch ist ästhetischer Genuß, Bestandsaufnahme und Nachschlagewerk für eine gleichermaßen alte wie hochaktuelle Kunstsparte.« *Detail*

Ein Handbuch, das Fachkreise ebenso anspricht wie alle die Menschen, für die Schmuck ein Faszinosum bedeutet.

René Lalique

Von Sigrid Barten. Schmuck und Objets d'art 1890-1910. 592 Seiten mit 1644 Abb., davon 104 in Farbe. 23 x 24 cm.
ISBN 3-7913-0387-2. Leinen DM 320,-

»Endlich eine brauchbare Lalique-Monographie und ein Werkkatalog. Wo immer sich fortan Kunstwissenschaft oder Kunsthandel mit Lalique beschäftigen, müssen sie sich auf dieses gründliche Standardwerk beziehen.« *Die Kunst*

Fabergé

Die kaiserlichen Prunkeier. 120 Seiten mit 63 Farbtafeln und 64 einfarbigen Abbildungen. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1037-2. Leinen DM 68,-

»Ein übersichtliches Werk. Zu Wort kommen die Besitzer der größten Sammlungen der Prunkeier: Christopher Forbes, New York, und Irina Rodimtseva vom Kreml in Moskau. Geradezu atemberaubend ist das Bildmaterial, das neben Totalansichten der Eier auch wichtige Details in makellosen Farbphotos enthält. Schon alleine diese Tafeln lohnen die Anschaffung des Bandes, der sich repräsentativ mit Fabergé, diesem Genie, beschäftigt.« *Rias Berlin*

Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten

Hrsg. von Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach. 352 Seiten mit 317 Abb., davon 61 in Farbe. 20,5 x 27 cm. ISBN 3-7913-1038-0. Empf. Preis Leinen DM 68,-

Das erfolgreichste Muster der europäischen Porzellankunst erstmals in einer Gesamtdarstellung. Kompetente Autoren untersuchen die technischen, künstlerischen und landeskundlichen Aspekte.

»Dies ist ein wissenschaftlich hervorragend erarbeiteter Katalog.« *FAZ*

Englische Originalausgaben:

Italian Art in the 20th Century

Painting and Sculpture 1900-1988. Herausgegeben von Emily Braun. 472 Seiten mit 447 Abbildungen, davon 216 in Farbe. 22,5 x 30 cm. ISBN 3-7913-0907-2. Leinen DM 98,-

»Eine Unzahl vorzüglicher Bilder aller italienischen Künstler von Rang. Ein fabelhaft instruktiver Bildband.« *Pan*

Marcel Duchamp

Herausgegeben von Anne d'Harnoncourt und Kynaston McShine. 360 Seiten mit 429 Abbildungen, davon 12 in Farbe. 21,5 x 28 cm. ISBN 3-7913-1018-6. Leinen DM 86,-

Ein lange vergriffener Buchklassiker als Nachdruck: Der kommentierte Überblick über das Werk von Marcel Duchamp.

Anselm Kiefer

Von Mark Rosenthal. 216 Seiten mit 280 Abb., davon 105 in Farbe. 26 x 29,5 cm. ISBN 3-7913-0847-5. Paperback DM 90,-

»Dieses Buch wird die Gemüter bewegen: Hier wird das rätselhafteste, ambivalenteste Werk der deutschen Nachkriegszeit vorgestellt.« *Die Weltwoche*

German Expressionist Prints and Drawings

The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies. Band I: 232 Seiten mit 266 Abbildungen, davon 63 in Farbe. 26 x 31 cm. ISBN 3-7913-0974-9. Leinen DM 98,-
Band II: Catalogue of the Collection. Zusammengestellt von Bruce B. Davis. 846 Seiten mit 5134 einfarbigen Abb. ISBN 3-7913-0975-7. Leinen DM 260,-
Band I und II im Schuber:
ISBN 3-7913-0959-5. DM 340,-

Die umfassende Dokumentation der weltweit größten und wichtigsten Sammlung zur Kunst des deutschen Expressionismus in Zeichnung und Druckgraphik, der Rifkind Collection in Los Angeles.

Joseph Cornell

Herausgegeben von Kynaston McShine. 296 Seiten mit 326 Abb., davon 32 in Farbe. 21,5 x 28 cm. ISBN 3-7913-1063-1. Leinen DM 108,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Nachdruck eines lange vergriffenen Klassikers: Dokumentiert wird Leben und Werk des Amerikaners Joseph Cornell, der in seinen aus alltäglichen Dingen zusammengesetzten Collagen und Bildkästen eine neue, poetische Welt entstehen ließ.

Maurice Brazil Prendergast Charles Prendergast

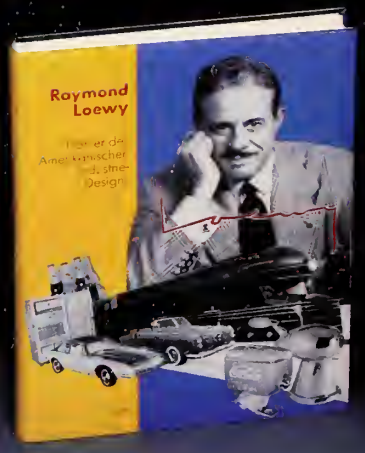
Catalogue Raisonné. Herausgegeben von Milton W. Brown. Ca. 820 Seiten mit ca. 2200 Abbildungen, davon ca. 100 in Farbe. 22,5 x 30 cm. ISBN 3-7913-0965-X. Leinen. Subskriptionspreis bis 30.6.1990 ca. DM 380,-, danach ca. DM 480,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

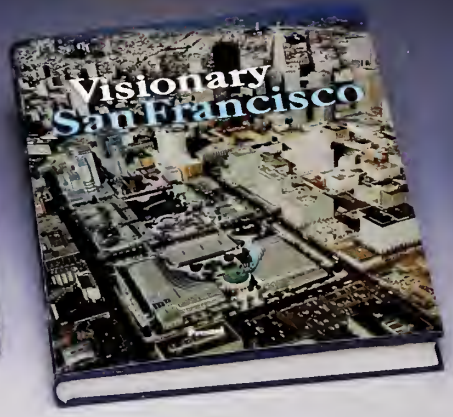
Der Beginn der Moderne in Amerika. Das Buch zeigt die amerikanische Rezeption des Neo-Impressionismus am Beispiel ihres wichtigsten Vertreters, Maurice Prendergast. Mit dem wissenschaftlichen Anhang und den Aufsätzen zu verschiedenen Aspekten des Werkes stellt dieser OEuvrekatalog ein unentbehrliches Handbuch zur Kunst der Prendergasts dar.

Maurice Prendergast

Von Nancy Mowll Mathews. Ca. 240 Seiten mit ca. 140 farbigen und ca. 30 einfarbigen Abbildungen. 22,5 x 30 cm. ISBN 3-7913-0966-8. Leinen DM 90,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Maurice Prendergast gilt als der bedeutendste frühe Vertreter der Moderne in Amerika. Diese Monographie gibt mit einer großen Auswahl seiner schönsten, meist farbig reproduzierten Bilder eine umfassende Einführung in sein Werk.





Design heute

Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück. Hrsg. von Volker Fischer. 328 Seiten mit 759 Abbildungen, davon 308 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0854-8. Leinen DM 98,-

»Das Buch ist eine vollständige Bestandsaufnahme. Es zeigt Entwicklungen, Richtungen und die Menschen, die Design machen.« *Schöner Wohnen*

«Ein gutes Buch, das auch auf die Problematik des Designs der Zukunft eingeht und nicht nur populäre Möbel vorstellt.« *art*

Raymond Loewy

Pionier des Amerikanischen Industriedesigns. Herausgegeben von Angela Schönberger. 264 Seiten mit 322 Abbildungen, davon 31 in Farbe. 23 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1048-8. Leinen DM 98,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Die erste umfassende Monographie über den großen amerikanischen Industriedesigner. Er prägte den Slogan »Häßlichkeit verkauft sich schlecht« und noch heute begegnen wir vielen seiner Entwürfe, ohne den 'Urheber' zu kennen. Leben und Werk des 'Erfinders' der Stromlinienform werden hier ausführlich dargestellt.

Designed in Germany

Deutsches Design seit 1949. Herausgegeben von Michael Erlhoff, Rat für Formgebung. Englische Originalausgabe. Ca. 240 Seiten mit ca. 430 Abbildungen, davon ca. 80 in Farbe. 24 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1067-4. Leinen DM 128,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Mit hervorragendem Original-Bildmaterial wird erstmals die Geschichte des deutschen Designs nach dem zweiten Weltkrieg aufgerollt. Diese Gesamtschau wird durch ein Register mit Designer- und Firmenporträts sowie den wichtigsten Design-Institutionen zum ersten gültigen Handbuch des deutschen Designs.

New York Architektur

1970-1990. Hrsg. von Heinrich Klotz in Zusammenarbeit von Luminita Sabau. 336 Seiten mit 708 Abbildungen, davon 271 in Farbe. 22 x 32 cm. ISBN 3-7913-0923-4. Leinen DM 98,-

»Mit der Präsentation von 50 Architekturbüros, deren Projekte ausführlich vorgestellt werden, wird der bisher fundierteste Überblick über ein interessantes Kapitel der aktuellen Architektur gegeben.«
Wolkenkratzer Art Journal

»Das Buch bietet ein übersichtliches Bild dieser Epoche der Architektur.«
Süddeutsche Zeitung

Visionary San Francisco

Herausgegeben von Paolo Polledri. Englische Originalausgabe. Ca. 200 Seiten mit ca. 50 Farbtafeln und ca. 50 einfarbigen Abbildungen. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-1060-7. Leinen DM 98,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Die Ideengeschichte der Bauentwicklung San Franciscos von 1990 bis in die Zukunft, festgemacht an der realen Baugeschichte der Stadt und gespiegelt in den visionären Entwürfen seiner Architekten. Eine beispielhafte Dokumentation für alle Städteplaner, Architekten oder an Architektur Interessierten.

Chicago-Architektur

1872-1922. Die Entstehung der kosmopolitischen Architektur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von John Zukowsky. 480 Seiten mit 585 Abb., davon 54 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0820-3. Leinen DM 118,-

»In keiner anderen Stadt sind Ursprung und Entwicklung der Architektur des 20. Jahrhunderts so deutlich erkennbar wie in Chicago. Dieser reich illustrierte Band beleuchtet die Tendenzen in der Geschichte des Städtebaus von Chicago und ihre komplexen Zusammenhänge mit der europäischen Architektur.« *du*

Die Architekturzeichnung

Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. Herausgegeben von Winfried Nerdinger. 212 Seiten mit 95 Farbtafeln und 64 einfarbigen Abbildungen. 22,5 x 28 cm. ISBN 3-7913-0721-5. Bütten DM 98,-

»Der ausgezeichnet kommentierende, fast luxuriös illustrierte Katalog der wohl bedeutendsten westdeutschen Zeichnungssammlung.« *Die Zeit*

»Ein Standardwerk, weil mit ihm erstmals ein Abriß der deutschen Architekturzeichnung vorliegt.« *Bauwelt*

Peter Behrens

Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG. Herausgegeben von Bernhard Buderath. 192 Seiten mit 216 Abbildungen, davon 40 in Farbe. 22,7 x 28,8 cm. ISBN 3-7913-1059-3. Leinen DM 86,- Neuerscheinung Frühjahr 1990

Peter Behrens, entscheidender Wegbereiter einer internationalen Moderne der Architektur, schuf Anfang der 20er Jahre mit dem Verwaltungsgebäude der Hoechst AG ein einzigartiges Beispiel expressionistischer Baukunst. Dieses vielzitierte Gebäude ist jetzt erstmals Gegenstand einer eigenen Monographie.

Lexikon der Weltarchitektur

Von Nikolaus Pevsner, Hugh Honour und John Fleming. 760 Seiten mit 3088 Abbildungen und 2760 Stichworten. 19 x 26,5 cm. ISBN 3-7913-0652-9. Leinen DM 148,-

»Man sollte dieses Nachschlagewerk besser als 'Bilderwerk der Weltarchitektur' ansprechen, denn immerhin über 3000 Abbildungen bringen dem Leser Gebautes und Gezeichnetes aus mehreren Jahrtausenden nahe. Mit vielen Facetten wird auch dem Laien eindrucksvoll illustriert, was 'Weltarchitektur' ist. Ein zuverlässiges Architekturlexikon.« *Die Zeit*

»Das Lexikon der Weltarchitektur bleibt ein konkurrenzloses Angebot.« *Bauwelt*

Das Glashaus

Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts. Von Georg Kohlmaier und Barna von Sartory. 756 Seiten mit 708 einfarbigen Abbildungen. 19 x 24 cm. ISBN 3-7913-0506-9. Leinen DM 198,-

»Ein umfassendes und detailliertes Standardwerk, das den schönsten, fragilsten Ableger der Architektur des 19. Jhs. bis in alle Verzweigungen verfolgt. Eine gründliche Untersuchung, die Geschichte und Nachschlagewerk zugleich ist.« *Die Zeit*

Das Berliner Mietshaus 1945-89

Von J.F. Geist und K. Kürvers. 624 Seiten mit 820 Abb. ISBN 3-7913-0707-X. Leinen DM 148,-. ISBN 3-7913-0719-3. Paperback DM 118,-

»Diese dreibändige Arbeit eröffnet eine Perspektive in die Sozialhistorie einer Weltstadt, wie sie so detailreich noch nie getan wurde.« *Süddeutsche Zeitung*

Die Erfindung der Geschichte

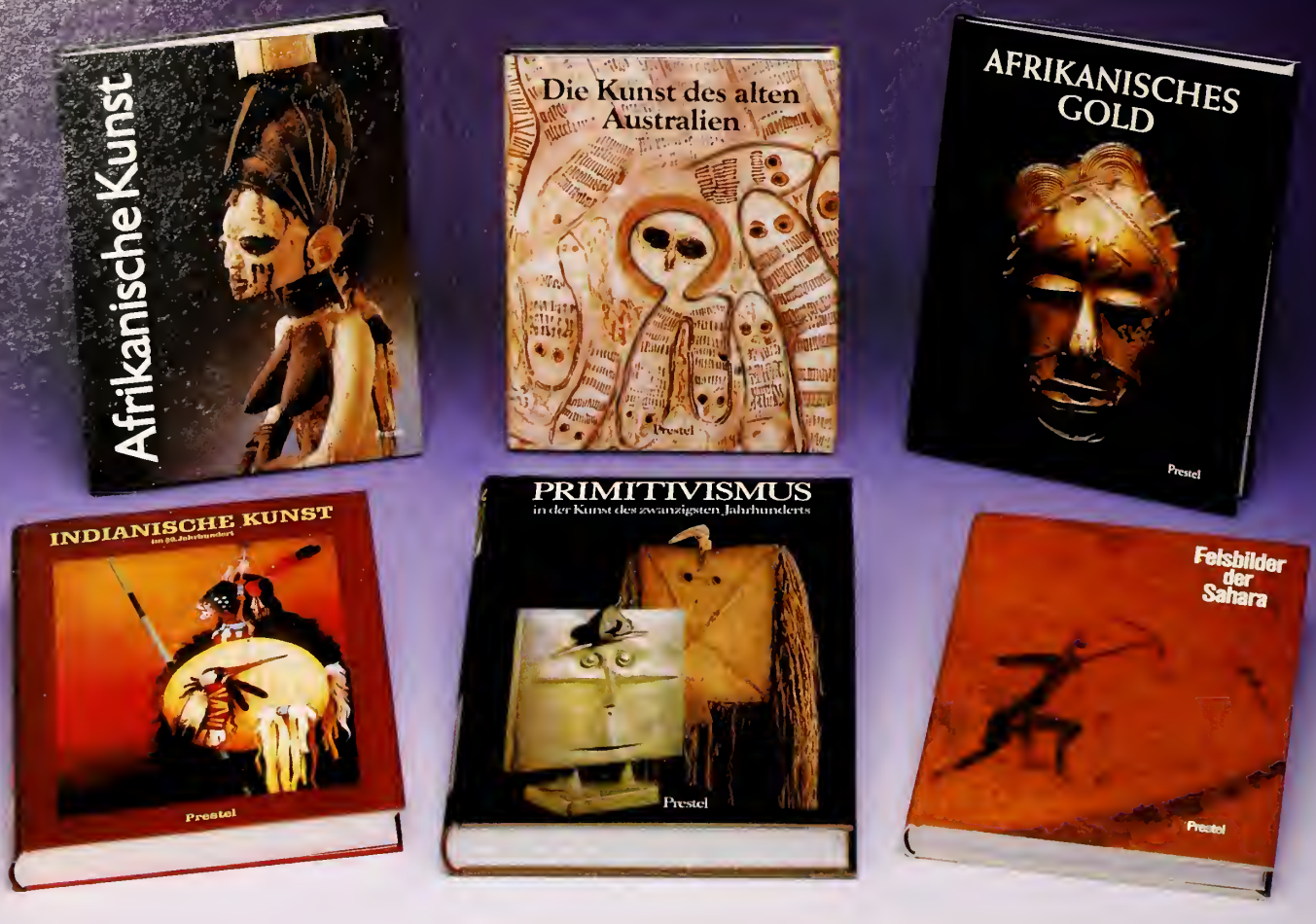
Von Wolfgang Pehnt. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts. 256 Seiten mit 200 einfarbigen Abb. 16,5 x 23,5 cm. ISBN 3-7913-0839-4. Paperback DM 44,-

»Pehnts Architektur-Aufsätze: kompetent, elegant und anregend geschrieben.« *FAZ*

Palladio in Amerika

Von Baldur Köster. Die Kontinuität klassizistischen Bauens in den USA. 176 Seiten mit 175 einfarbigen Abb. 16,5 x 23,5 cm. ISBN 3-7913-1057-7. Pb. DM 39,80 Neuerscheinung Frühjahr 1990

Ein wichtiges Kapitel der Architekturgeschichte erstmals fundiert dargestellt. Anhand von fast 100 Bauten wird gezeigt, wie stark der Klassizismus die Architektur der USA immer beherrscht hat.



Afrikanische Kunst

Aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf. Hrsg. von Werner Schmalenbach. 320 Seiten mit 71 vierfarbigen, 134 duplex und 90 einfarbigen Abbildungen. 22,5 x 30 cm. ISBN 3-7913-0848-3. Leinen DM 98,-

»Der zu empfehlende Katalog verhilft einer Kunst zur wirksamen Darstellung, die in einzigartiger Weise Kraft und Maß verbindet.« *Süddeutsche Zeitung*

»Kompetent würdigt dieser mustergültige Band die hervorragenden Werke afrikanischer Kunst.« *Neue Zürcher Zeitung*

Indianische Kunst im 20. Jahrhundert

Gemälde, Skulpturen und Keramiken indianischer Künstler in den USA. Herausgegeben von Gerhard Hoffmann. 375 Seiten mit 370 Abbildungen, davon 102 in Farbe. 22 x 28 cm. ISBN 3-7913-0687-1. Leinen DM 86,-

»Die erste umfassende deutsche Zusammenfassung dieses Themas mit fundierten Beiträgen kann als Standardwerk begrüßt werden.« *Süddeutsche Zeitung*

»Dieser Band dürfte in seinem enzyklopädischen Ausmaß das Gescheiteste enthalten, was sich derzeit überhaupt zum Thema 'Indianische Kunst' sagen läßt.« *FAZ*

Die Kunst des alten Australien

Von Andreas und Katharina Lommel. 160 Seiten mit 153 Abbildungen, davon 25 in Farbe. 22,5 x 28 cm.
ISBN 3-7913-0898-X. Leinen DM 98,-

»Wie keine zweite Kultur hat die 40 000 Jahre alte australische frühe Stufen der Menschheitsgeschichte bewahrt. Dieser Band führt in die noch weitgehend unbekannte Kunst der alten Australier ein, zeigt und deutet ihre Fels- und Rindenbilder, Kulthölzer, Ornamentsteine und Perlschalen. Andreas und Katharina Lommel haben ein großartiges Werk zustande gebracht und die Symbolik vieler Darstellungen entschlüsselt.« *Die Presse/Wien*

Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Herausgegeben von William Rubin. 742 Seiten mit 1056 Abbildungen,davon 369 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0683-9. Leinen DM 320,-

»Eine Publikation, auf die niemand verzichten kann, der sich mit unserem Jahrhundert beschäftigt.« *FAZ*

»Wo künftig von diesem Thema die Rede ist, wird man diese gründliche und vielseitige Monographie zitieren müssen.« *Neue Zürcher Zeitung*

Afrikanisches Gold

Von Timothy Garrard. Schmuck, Insignien und Amulette aus Ghana, Mali, dem Senegal und von der Elfenbeinküste. Aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf. 248 Seiten mit 225 Abbildungen,davon 196 in Farbe. 23,5 x 30 cm. ISBN 3-7913-0913-7. Leinen DM 98,-

Goldener Körperschmuck und königliche Insignien: beeindruckende Zeugnisse der legendären Goldschmiedekunst der afrikanischen 'Goldküste'. Ein für Völkerkundler, Liebhaber angewandter Kunst wie auch Symbolforscher gleichermaßen wichtiges Buch.

Felsbilder der Sahara

Herausgeben von Karl Heinz Striedter. 280 Seiten mit 276 Abbildungen, davon 79 in Farbe, sowie Vergleichsabb. 21 x 28 cm. ISBN 3-7913-0634-0. Leinen DM 86,-

»K.H. Striedter vermittelt Grundsätzliches über die von ihm aufgespürten Felsbilder und informiert über den aktuellen Stand der Felsbildforschung. Diese Felsbilder geben in der wechselnden Formensprache der Völker, die sie hervorgebracht haben, vielfältige Auskünfte über die kulturelle Entwicklung der vergangenen 10000 Jahre in der Sahara.« *Neue Zürcher Zeitung*

Reisen mit Prestel

Prestel-Reisebücher

(Format 10,8 x 18,3 cm. Leinen)

»Zu den vielgelobten Reisebuchreihen gehören die Prestel-Bände.
Handlich im Format, in Leinen gebunden und inhaltlich anspruchsvoll, genießen sie per se Vertrauen.« *Die Zeit*

»Die Reisebücher von Prestel wollen mir als die schönste gedruckte Begleiterscheinung vorkommen, die es zum Thema Reise gibt.« *NDR*

Schleswig-Holstein

Von Werner Krum. 440 Seiten mit 106 Abb. ISBN 3-7913-0958-7. DM 44,-

Berchtesgadener Land

Von Herbert Schindler. 416 Seiten mit 92 Abb. ISBN 3-7913-0896-3. DM 44,-

Gotland

Von Ruth und Hans-Friedrich Baessler. Ca. 350 Seiten mit ca. 32 Abbildungen. ISBN 3-7913-1044-5. Ca. DM 44,-
Neuerscheinung Frühjahr 1990

Toskana

Von Heinz-Joachim Fischer. 552 Seiten mit 84 Abb. ISBN 3-7913-0759-2. DM48,-

Rom

Ein Führer. Von Eckart Peterich. 512 Seiten mit 114 Abbildungen. ISBN 3-7913-1045-3. DM 34,-. Neuausgabe 1/1990

Umbrien

Von H.-J. Fischer. 440 Seiten mit 114 Abb. ISBN 3-7913-1031-3. DM 44,-

Prag

Von Johanna Baronin Herzogenberg. 392 Seiten mit ca. 52 Abbildungen. ISBN 3-7913-0241-8. Ca. DM 44,-

Türkei

Von John Freely. 544 Seiten mit 25 Abbildungen. ISBN 3-7913-0788-6. DM 48,-

Kaukasus

Von Alfred Renz. 384 Seiten mit 56 Abb.. ISBN 3-7913-0725-8. Leinen DM 44,-

Prestel-Städteführer und Museumsführer

(Format 12,7 x 24 cm. Paperback)

»Bestechend an dieser Reihe sind nicht nur die übersichtlich angeordneten informativen Texte, sondern auch die - für einen so handlichen Führer - beachtliche Fülle attraktiver Farbbilder.« *Die Welt*

Bonn mit Bad Godesberg

Von Lothar Schmidt-Mühlisch. 120 Seiten mit 155 Abbildungen.
ISBN 3-7913-0892-0. DM 28,-

München

Von Lillian Schacherl und Josef H. Biller. 240 Seiten mit 488 Abbildungen.
ISBN 3-7913-0780-0. DM 28,- Engl. Ausg.: ISBN 3-7913-0838-6. DM 28,-

Köln

Von Ulrich Krings und Stefan W. Krieg. 160 Seiten mit ca. 200 Abbildungen.
ISBN 3-7913-1055-0. DM 28,-
Neuerscheingung Fruhjahr 1990

Düsseldorf

Von Angelika Hille-Sandvoss und Wolfgang Sandvoss. 160 Seiten mit ca. 210 Abb. ISBN 3-7913-1020-8. DM 28,-
Neuerscheinung Fruhjahr 1990

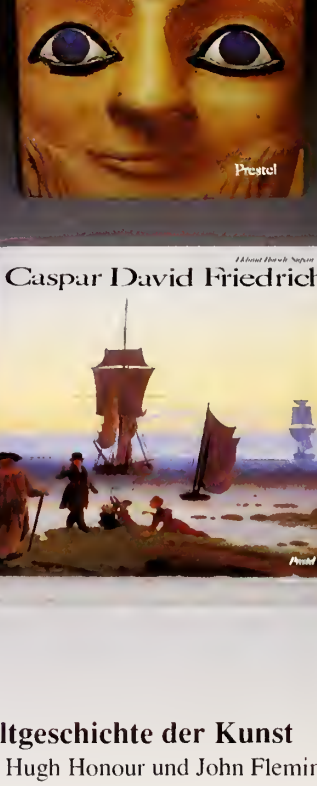
Frankfurt am Main

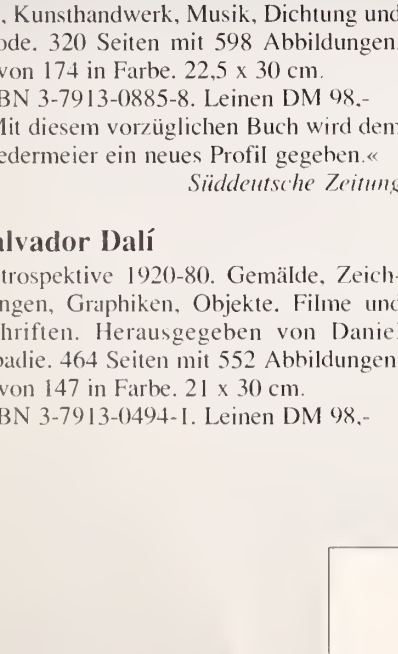
Von Bernd Haußler und Reinhold Dallendörfer. 160 Seiten mit 190 Abbildungen.
ISBN 3-7913-0967-6. DM 28,-

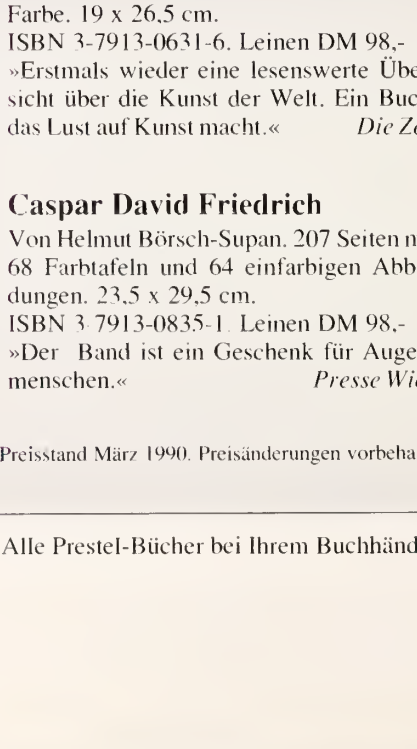
Berlin

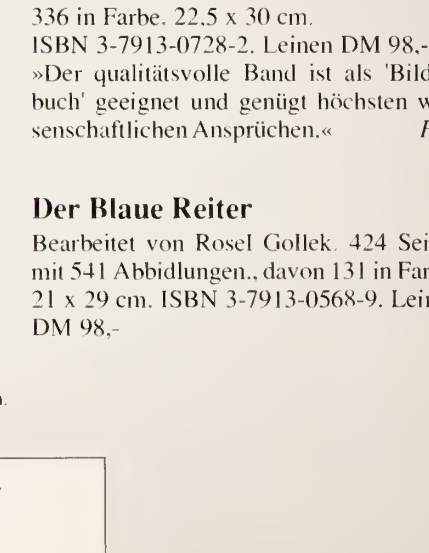
Von Michael Stone. 200 Seiten mit 275 Abb. ISBN 3-7913-0863-7. DM 28,-

Kunst bei Prestel









Kunst des Biedermeier

1815-1835. Architektur, Malerei, Skulptur, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode. 320 Seiten mit 598 Abbildungen, davon 174 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0885-8. Leinen DM 98,-
»Mit diesem vorzüglichen Buch wird dem Biedermeier ein neues Profil gegeben.«
Süddeutsche Zeitung

Salvador Dalí

Retrospektive 1920-80. Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Objekte, Filme und Schriften. Herausgegeben von Daniel Abadie. 464 Seiten mit 552 Abbildungen, davon 147 in Farbe. 21 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0494-1. Leinen DM 98,-

Weltgeschichte der Kunst

Von Hugh Honour und John Fleming. 680 Seiten mit 836 Abbildungen, davon 248 in Farbe. 19 x 26,5 cm.
ISBN 3-7913-0631-6. Leinen DM 98,-
»Erstmals wieder eine lesenswerte Übersicht über die Kunst der Welt. Ein Buch, das Lust auf Kunst macht.« *Die Zeit*

Caspar David Friedrich

Von Helmut Börsch-Supan. 207 Seiten mit 68 Farbtafeln und 64 einfarbigen Abbildungen. 23,5 x 29,5 cm.
ISBN 3-7913-0835-1. Leinen DM 98,-
»Der Band ist ein Geschenk für Augenmenschen.« *Presse Wien*

Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert

Malerei und Plastik 1905-1985. Hrsg. von C.M. Joachimides, N. Rosenthal und W. Schmied. 504 Seiten mit 629 Abb., davon 336 in Farbe. 22,5 x 30 cm.
ISBN 3-7913-0728-2. Leinen DM 98,-
»Der qualitätsvolle Band ist als 'Bilderbuch' geeignet und genügt höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen.« *Pan*

Der Blaue Reiter

Bearbeitet von Rosel Gollek. 424 Seiten mit 541 Abbidlungen., davon 131 in Farbe. 21 x 29 cm. ISBN 3-7913-0568-9. Leinen DM 98,-

Preisstand März 1990. Preisänderungen vorbehalten.

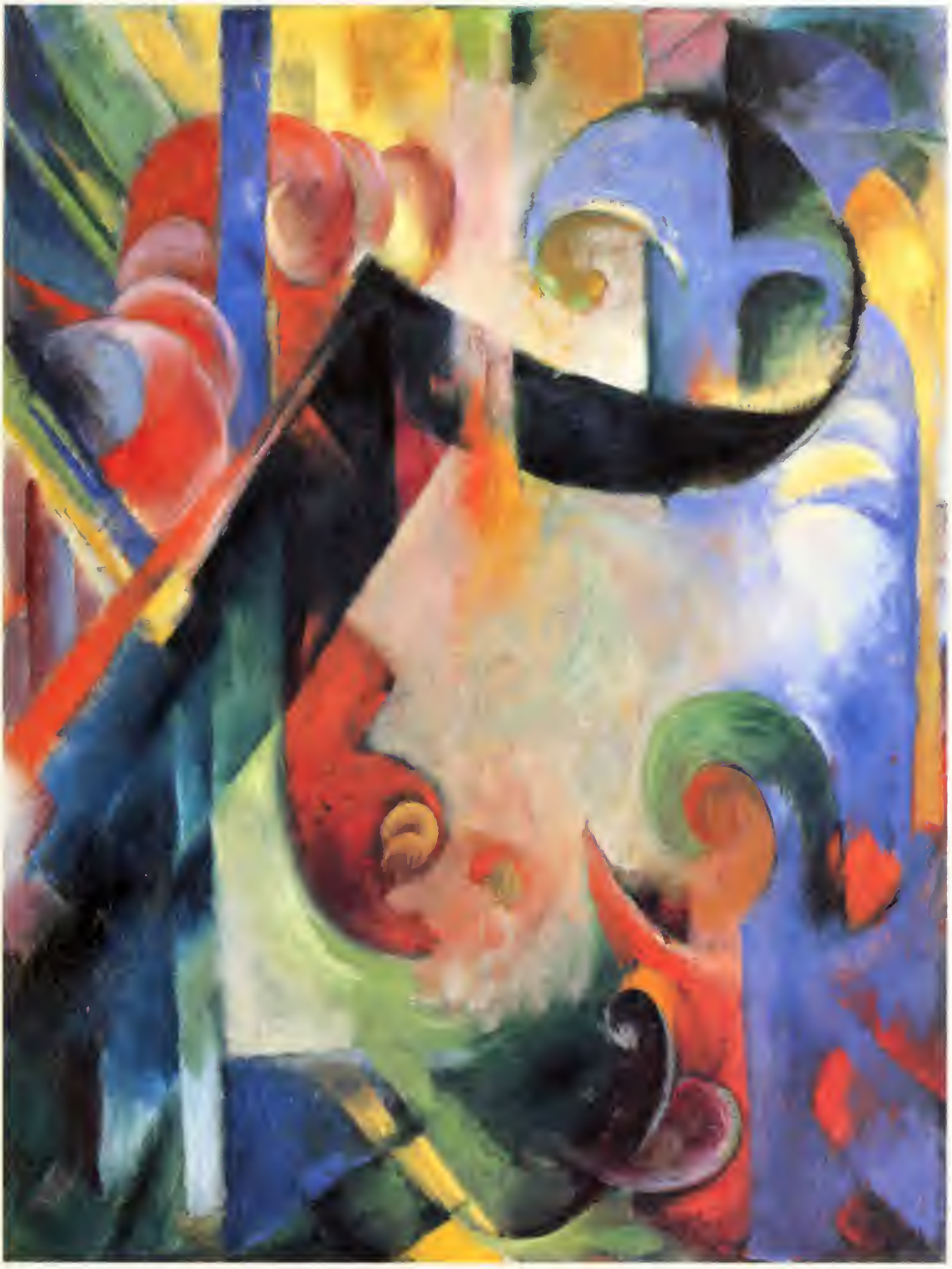
Alle Prestel-Bücher bei Ihrem Buchhändler

Prestel-Verlag Mandlstraße 26 8000 München 40

250 Odenbourg 390 Photos Klaus Demuth Umschlag: Marc Chagall, *Clown auf einem Pferd*, 1927 (C) COSMOPRESS, Genf

14 FRANZ MARC
Stallungen, Stables, 1913

15 FRANZ MARC
Zerbrochene Formen, Broken Forms, 1914



Marc Chagall 1887-1985

Marc Chagall wurde am 7. Juli 1887 in der russischen Stadt Witebsk geboren. Von 1906 bis 1909 studierte er in St. Petersburg an der Kaiserlichen Kunstakademie der Gesellschaft zur Förderung der Künste und bei Léon Bakst. 1910 zog er nach Paris, wo er Guillaume Apollinaire und Robert Delaunay kennenlernte und mit dem Fauvismus und Kubismus konfrontiert wurde. 1912 nahm er am ›Salon des Indépendants‹ und am ›Salon d'Automne‹ teil. Seine erste Einzelausstellung zeigte 1914 die Galerie ›Der Sturm‹ in Berlin. Während des Ersten Weltkrieges kehrte Chagall nach Rußland zurück und ließ sich mit seiner Frau Bella (gest. 1944) in Witebsk nieder, wo er zum Kommissar der Bildenden Künste ernannt wurde. Er gründete die Akademie von Witebsk und leitete sie bis Meinungsverschiedenheiten mit den Suprematisten im Jahre 1920 zu seinem Rücktritt führten. Er zog daraufhin nach Moskau und entwarf dort für das Jüdische Staatstheater seine ersten Bühnenbilder. Nach einem Aufenthalt in Berlin kehrte Chagall 1923 nach Paris zurück, wo er mit Ambroise Vollard in Verbindung trat. Die erste Werkretrospektive fand 1924 in der Galerie Barbazanges-Hodebert in Paris statt. In den dreißiger Jahren reiste er nach Palästina, in die Niederlande, nach Spanien, Polen und Italien. 1933 zeigte die Kunsthalle Basel eine umfangreiche Retrospektive. Während des Zweiten Weltkriegs floh Chagall in die Vereinigten Staaten. Das Museum of Modern Art in New York widmete ihm 1946 eine Retrospektivausstellung. 1948 ließ er sich wieder in Frankreich nieder und stellte in Paris, Amsterdam und London aus. Im Jahre 1951 besuchte er Israel. Seine ersten Skulpturen entstanden. Im Jahr darauf reiste er zusammen mit seiner zweiten Frau Vava nach Griechenland und Italien. 1962 entwarf er Glasfenster für die Synagoge der Hadassah-Universitätsklinik bei Jerusalem und die

Marc Chagall was born on July 7, 1887, in the Russian town of Vitebsk. From 1906 to 1909 he studied in St. Petersburg at the Imperial School for the Protection of the Arts and with Léon Bakst. In 1910 he moved to Paris where he associated with Guillaume Apollinaire and Delaunay and encountered Fauvism and Cubism. He participated in the Salon des Indépendants and the Salon d'Automne in 1912. His first one-man show was held in 1914 at the gallery of Der Sturm in Berlin.
Chagall returned to Russia during the war, settling with his wife Bella (d. 1944) in Vitebsk, where he was appointed Commissar for Art. He founded the Vitebsk Academy and directed it until disagreements with the Suprematists resulted in his resignation in 1920. He moved to Moscow and executed his first stage designs for the State Jewish Kamerny Theater there. After a sojourn in Berlin Chagall returned to Paris in 1923 and met Ambroise Vollard. His first retrospective took place in 1924 at the Galerie Barbazanges-Hodebert, Paris. During the thirties he traveled to Palestine, The Netherlands, Spain, Poland and Italy. In 1933 the Kunsthalle Basel held a major retrospective of his work. During World War II Chagall fled to the United States; The Museum of Modern Art, New York, gave him a retrospective in 1946. He settled permanently in France in 1948 and exhibited in Paris, Amsterdam and London. During 1951 he visited Israel and executed his first sculptures. The following year the artist traveled in Greece and Italy with his second wife Vava. In 1962 he designed windows for the synagogue of the Hadassah Medical Center near Jerusalem and the cathedral at Metz. He designed a ceiling for the Opéra in Paris in 1964 and murals for the Metropolitan Opera House, New

Kathedrale in Metz. 1964 folgten ein Deckengemälde für die Pariser Oper und 1965 Wandgemälde für das Metropolitan Opera House in New York. Wichtige Werkausstellungen fanden 1984 in der Fondation Maeght im französischen St. Paul-de-Vence, wohin er 1967 gezogen war, und 1985 in der Royal Academy in London statt. Am 28. März 1985 starb Chagall in St. Paul-de-Vence. 1987 veranstaltete das Puschkin Museum für bildende Künste in Moskau aus Anlaß des einhundertsten Geburtstags des Künstlers die erste große Retrospektive seines Werkes in der Sowjetunion.

York, in 1965. Major exhibitions of his work were held in 1984 at the Fondation Maeght in St. Paul de Vence, France, where he had moved in 1967, and at the Royal Academy, London, in 1985. Chagall died on March 28 of that year in St. Paul de Vence. In 1987, to commemorate the centennial of the artist's birth, the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow organized Chagall's first major retrospective in the Soviet Union.

16 MARC CHAGALL
Anuita, die Schwester des Künstlers,
Portrait of the Artist's Sister Anuita, 1910

17 MARC CHAGALL
Der Soldat trinkt, The Soldier Drinks, 1911/12

›Paris durch das Fenster gesehen‹ wurde zwar in Paris gemalt, doch zeigt das Bild nicht den Blick aus dem Atelierfenster. Imaginäre Innen- und Außenansichten sind auf der Leinwand untrennbar miteinander verbunden. Der Eiffelturm, der auch von Chagalls Freunden Robert Delaunay und Blaise Cendrars immer wieder gemalt wurde, steht als Metapher für Paris. Der Fallschirmspringer, die Katze mit dem Menschenkopf, der janusköpfige Mann, die auf den Kopf gestellte Eisenbahn, das auf die Seite gelegt spazierende Paar – sie alle gehören zum Paris der Phantasie Chagalls. Indem er die logische Realität zerstörte, schuf Chagall eine umfassendere psychische Realität; ihm ging es darum, »ein Gemälde nach psychologischen Erwägungen aufzubauen« (»construire psychiquement un tableau«).[1] V.E.B.

While *Paris Through the Window* was painted in Paris, it does not represent what Chagall could see from his studio. Imaginary indoor and outdoor views are inseparably joined on the canvas. The Eiffel Tower, an image also favored by the artist's friends Delaunay and Blaise Cendrars, stands as a metaphor for Paris. The parachutist, the cat with a human head, the double-headed man, the upside-down train, the couple promenading sideways belong to the Paris of Chagall's fantasy. By destroying logical reality Chagall has created a larger psychic reality, for he sought to "*construire psychiquement un tableau*" ("to construct a painting according to psychological considerations").[1] V.E.B.

1 Gespräch mit Margit Rowell, Februar 1974.

1 Conversation with Margit Rowell, February 1974.

18 MARC CHAGALL
Paris durch das Fenster,
Paris Through the Window, 1913

Chagall hat das Thema des Geigenspielers immer wieder aufgegriffen. Eine ähnliche Gestalt findet sich auf einem großformatigen Gemälde von 1912-13 im Amsterdamer Stedelijk Museum und auf dem Wandbild ›Musik‹, das zu einer Serie von Wandbildern gehört, die Chagall in den Jahren 1919-20 für das Jüdische Staatstheater in Moskau gemalt hat, und die sich heute in der dortigen staatlichen Tretjakow-Galerie befinden. ›Der Grüne Geiger‹ im Guggenheim Museum wurde 1923-24 in Paris nach dem Gedächtnis und nach Skizzen, die Chagall aus Rußland mitgebracht hatte, gemalt.

Der Geigenspieler verkörpert nicht nur die Musik, sondern die Künste im allgemeinen. Jahre später erinnerte sich Chagall daran, daß er die grüne Farbe für das Gesicht des Geigenspielers aus »psychischen und plastischen« Gründen gewählt hatte, und bemerkte, Grün sei eine willkürliche, poetische Farbe.[1] V.E.B.

1 Gespräch mit Margit Rowell, Februar 1974.

Chagall has returned often to the theme of the violinist. A similar figure appears in a large canvas from 1912-13 in the Stedelijk Museum, Amsterdam, and in the mural panel *Music*, one of a series Chagall painted in 1919-20 for the State Jewish Kamerny Theater in Moscow and now in the State Tretiakov Gallery there. Executed in Paris in 1923-24, the Guggenheim's *Green Violinist* was done from memory and from sketches Chagall had brought with him from Russia.

The violinist personifies not just music but the arts in general. Years later Chagall remembered he chose the green color of the violinist's face for "psychic and plastic" reasons and said that green is an arbitrary, poetic color.[1] V.E.B.

1 Conversation with Margit Rowell, February 1974.

19 MARC CHAGALL
Der grüne Geiger,
Green Violinist, 1923-24

Pablo Picasso 1881-1973

Pablo Ruiz Picasso wurde am 25. Oktober 1881 im andalusischen Malaga als Sohn des Malers und Lehrers José Ruiz Blanco geboren. Er begann schon als Kind zu zeichnen. 1895 zog die Familie nach Barcelona, wo Picasso an der Kunstakademie ›La Lonya‹ studierte. Von entscheidender Bedeutung für seine frühe künstlerische Entwicklung waren der Kreis um das Kabarett Els Quatre Gats in Barcelona, dem er sich 1898 anschloß, und sein Aufenthalt in Horta de Ebro in den Jahren 1898-99. Im Jahre 1900 fand in Barcelona Picassos erste Ausstellung statt und im Herbst desselben Jahres reiste er zum ersten Mal nach Paris. Nachdem er die Stadt mehrmals besucht hatte, ließ er sich im April 1904 dort nieder. Bald schon zählten Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Gertrude und Leo Stein und auch die beiden Kunsthändler Ambroise Vollard und Berthe Weill zu seinem Freundeskreis.
Picassos Stil entwickelte sich über die Blaue Periode (1901-04) und die Rosa Periode (1905) hin zu dem Schlüsselwerk ›Les Demoiselles d'Avignon‹ (1907), das die Entwicklung des Kubismus von 1909 bis 1911 einleitete. 1916 begann er, an Ballett- und Theaterproduktionen mitzuarbeiten. In der Folgezeit prägten der Neoklassizismus und ein neu erwachtes Interesse an der Zeichnung und an figürlicher Darstellung sein Werk. In den zwanziger Jahren unternahmen Picasso und seine Frau Olga, die er 1918 geheiratet hatte, von Paris aus häufige Reisen; die Sommermonate verbrachten sie am Meer. Dem weiteren Umkreis der Surrealisten kann man Picasso von 1925 bis in die Dreißiger Jahre zuordnen. Vom Herbst des Jahres 1931 an galt sein besonderes Interesse der Skulptur. Die großen Ausstellungen in den ›Galeries Georges Petit‹ in Paris und im Kunst-

Pablo Ruiz Picasso was born on October 25, 1881, at Málaga in Andalusia, Spain. The son of an academic painter, José Ruiz Blanco, he began to draw at an early age. In 1895 the family moved to Barcelona, and Picasso studied there at La Lonja, the academy of fine arts. His association with the group and the café Els Quatre Gats in Barcelona from 1898 and his visit to Horta de Ebro of 1898-99 were crucial to his early artistic development. In 1900 Picasso's first exhibition took place in Barcelona, and that autumn he went to Paris for the first of several stays during the early years of the century. Picasso settled in Paris in April 1904 and soon his circle of friends included Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Gertrude and Leo Stein as well as two dealers, Ambroise Vollard and Berthe Weill.
His style developed from the Blue Period (1901 to 1904) to the Rose Period (1905) to the pivotal work, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), and the subsequent evolution of Cubism from 1909 into 1911. Picasso's collaboration on ballet and theatrical productions began in 1916. Soon thereafter his work was characterized by neoclassicism and a renewed interest in drawing and figural representation. In the 1920s the artist and his wife Olga (whom he had married in 1918) continued to live in Paris, travel frequently and spend their summers at the beach. From 1925 into the 1930s Picasso was involved to a certain degree with the Surrealists and from the autumn of 1931 he was especially interested in making sculpture. With the large exhibitions at the Galeries Georges Petit in Paris and the Kunsthaus Zürich in 1932 and the publication of the first volume of Zervos's catalogue raisonné the same year, Picasso's fame increased markedly.

haus Zürich im Jahre 1932 und die Veröffentlichung des ersten Bandes des Werkkatalogs von Zervos im gleichen Jahr trugen sehr zum Ruhm Picassos bei. Der Spanische Bürgerkrieg erschütterte Picasso zutiefst, was 1937 in dem Gemälde ›Guernica‹ seinen stärksten Ausdruck fand. Mit einer ebenso großen Betroffenheit erlebte er den Zweiten Weltkrieg. Er verbrachte die Kriegsjahre hauptsächlich in Paris. 1944 trat er der Kommunistischen Partei bei. Seit Ende der vierziger Jahre lebte er in Südfrankreich, in Vallauris, Cannes und später in Vauvenargues. Zu den bedeutendsten der zahllosen Picasso-Ausstellungen zu seinen Lebzeiten zählten die im Museum of Modern Art in New York von 1939 und die im Musée des Arts Décoratifs in Paris von 1955. 1961 heiratete Picasso Jacqueline Roque und zog mit ihr nach Mougins, wo er bis zu seinem Tod am 8. April 1973 seine ungemein fruchtbare künstlerische Tätigkeit in Malerei, Zeichnung, Druckgraphik, Keramik und Skulptur fortsetzte. Das New Yorker Museum of Modern Art organisierte 1980 eine umfassende Picasso-Retrospektive und 1989 die umfangreiche Ausstellung ›Picasso und Braque: Die Geburt des Kubismus‹.

By 1936 the Spanish Civil War had a profound effect on Picasso, the expression of which culminated in his painting *Guernica*, 1937. He was also deeply moved by World War II and stayed primarily in Paris during those years. Picasso's association with the Communist party began in 1944. From the late 1940s he lived in the south of France at Vallauris, Cannes and then Vauvenargues. Among the enormous number of Picasso exhibitions that have been held, those at The Museum of Modern Art in New York in 1939 and the Musée des Arts Decoratifs in Paris in 1955 have been most significant. In 1961 the artist married Jacqueline Roque and they moved to Mougins. There Picasso continued his prolific work in painting, drawing, prints, ceramics and sculpture until his death on April 8, 1973. The Museum of Modern Art, New York, organized a major Picasso retrospective in 1980 and a comprehensive presentation, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, in 1989.

20 PABLO PICASSO
Landschaft bei Céret, Landscape at Céret, 1911

Den Sommer des Jahres 1911 verbrachten Picasso und Braque in enger Zusammenarbeit in Céret in den französischen Pyrenäen. Picassos ›Akkordeonspielerin‹ zeigt, wie weit er damals in Richtung der Abstraktion vorgedrungen war. Die traditionelle Beziehung zwischen Figur und Hintergrund ist zerstört und durch eine einheitliche Bildstruktur ersetzt worden. Die extreme Zersplitterung in abschattierte Flächensegmente aus nebeneinandergesetzten, nicht beschreibenden Pinselstrichen, die monochrome Farbgebung und das Fehlen räumlicher Tiefe sind charakteristisch für den analytischen Kubismus. Picassos ›Akkordeonspielerin‹ und Braques ebenfalls im Sommer 1911 entstandener ›Mann mit Gitarre‹ (The Museum of Modern Art, New York) haben große Ähnlichkeit miteinander. Wie Robert Rosenblum beobachtet hat, finden sich auf beiden Gemälden unten links Schneckenmuster, und Andeutungen von Fingern und Gesichtszügen sind zu erkennen. Insbesondere Picasso stellte gerne Menschen dar und malte sie oft mit Musikinstrumenten: zum Beispiel diese ›Akkordeonspielerin‹ aus dem Guggenheim Museum, ›Ma Jolie‹ (Winter 1911-12, The Museum of Modern Art, New York), und ›Der Aficionado‹ (Sommer 1912, Kunstmuseum Basel). All diese Gemälde zeigen eine ausgeprägt flächige Bildanordnung, ein Licht, das von den Formen selbst ausgeht, und lassen die Leinwand in einer Weise mitsprechen, die weniger von zufälligen Eigenschaften und Begrenzungen des Materials als von der inneren Struktur des Bildes bestimmt wird. V.E.B.

During the summer of 1911 Picasso and Braque worked closely together at Céret in the French Pyrenees. Picasso's *Accordionist* demonstrates how far he had moved in the direction of abstraction. The traditional relationship between figure and ground has been destroyed and replaced by a unified pictorial configuration. The extreme degree of fragmentation, the flat, shaded planes, nondescriptive regularized brushstrokes, monochromatic color and shallow space are characteristic of Analytic Cubism.

Picasso's *Accordionist* bears strong similarities to Braque's *Man with a Guitar*, summer 1911 (Collection The Museum of Modern Art, New York). As Robert Rosenblum has observed, both paintings have scroll patterns at the lower left, discernible indications of the sitter's fingers and vestiges of facial features. Picasso in particular favored figure painting and often chose to depict people playing musical instruments: for example, the Guggenheim's *Accordionist, "Ma Jolie,"* winter 1911-12 (Collection The Museum of Modern Art, New York), and *The Aficionado*, summer 1912 (Collection Kunstmuseum Basel). In these paintings there is a strong two-dimensional unity of surface, a sense of light emanating from the forms themselves and an articulation of the canvas that is dictated by the inner structure rather than by the arbitrary edges of the support. V.E.B.

21 PABLO PICASSO
Akkordeonspielerin, Accordionist, 1911

22 PABLO PICASSO
Flaschen und Gläser, Bottles and Glasses, 1911-12

VAGF

In den Sommermonaten der Jahre 1924 und 1925 malte Picasso mindestens neun große, farbenreiche Stilleben, im wesentlichen alle mit dem gleichen Motiv: einem Arrangement von Gegenständen auf einem zentral plazierten Tisch vor einem offenen Fenster. Zum ersten Mal erschien dieses Thema in einer Gruppe von Zeichnungen und Aquarellen, die 1919 in Saint-Raphaël entstanden, als Picasso zum ersten Mal den Sommer an der Côte d'Azur verbrachte.

Der Bildaufbau aus farbigen Flächen und dekorativen Mustern wird durch die krummlinigen Konturen des Stilleben-Arrangements und die lineare Unterteilung des Fußbodens und der Wand im Hintergrund ergänzt. Besonders die kräftigen, leuchtenden Farben, die lebhaften Muster des Tischtuchs, der Himmel und die Wolken, die durch das Fenster zu erspähen sind, machen das Bild sehr lebendig.

V.E.B.

During the summers of 1924 and 1925 Picasso painted at least nine large colorful still lifes with an essentially similar motif: an arrangement of objects on a centrally situated table in front of an open window. This theme appeared for the first time in a group of drawings and watercolors Picasso did at Saint-Raphaël in 1919 when he first summered on the Côte d'Azur.

The Guggenheim canvas is structured by means of flat color areas and decorative patterns. Its pictorial organization also depends upon the curved contours of the still-life arrangement and the linear division of the floor and background wall. The bold, bright colors, the lively patterns of the tablecloth, and the sky and clouds glimpsed through the window contribute essentially to the picture's vitality. V.E.B.

23 PABLO PICASSO
Mandoline und Gitarre, Mandolin and Guitar, 1924

Von 1927 bis 1929 setzte Picasso sich in zahlreichen Variationen des Bildthemas Atelier intensiv mit der Arbeit des Künstlers auseinander. Dem hier gezeigten Beispiel ist ›Das Atelier‹ von 1927-28 (The Museum of Modern Art, New York) am ähnlichsten.[1] Beiden Arbeiten gemeinsam ist die lebhafte Palette des synthetischen Kubismus, die den bemerkenswerten, entschiedenen Bildaufbau aus unterschiedlichen Flächen betont. Dieses malerische Element kontrastiert mit den geometrisierten, drahtähnlichen Konturen der Figuren in der Art der Drahtskulpturen Picassos aus dieser Zeit.

Eine modellierte Büste (links) und ein gemaltes Porträt (rechts) lassen sich identifizieren. Picasso gibt diese Wiedergaben menschlicher Gestalten sehr schematisiert und versetzt die Figuren damit in eine von den Lebenden weit entfernte Welt. Er vertraut auf die Bereitschaft des Betrachters, an die Realität des auch noch so abstrakt Dargestellten zu glauben und sich eine menschliche Verständigung oder Beziehung zwischen den männlichen und weiblichen Formen vorzustellen. Die Büste hat – wie der Künstler in der Version im Museum of Modern Art – drei Augen; vielleicht ein Hinweis darauf, daß Picasso sich persönlich damit identifiziert.

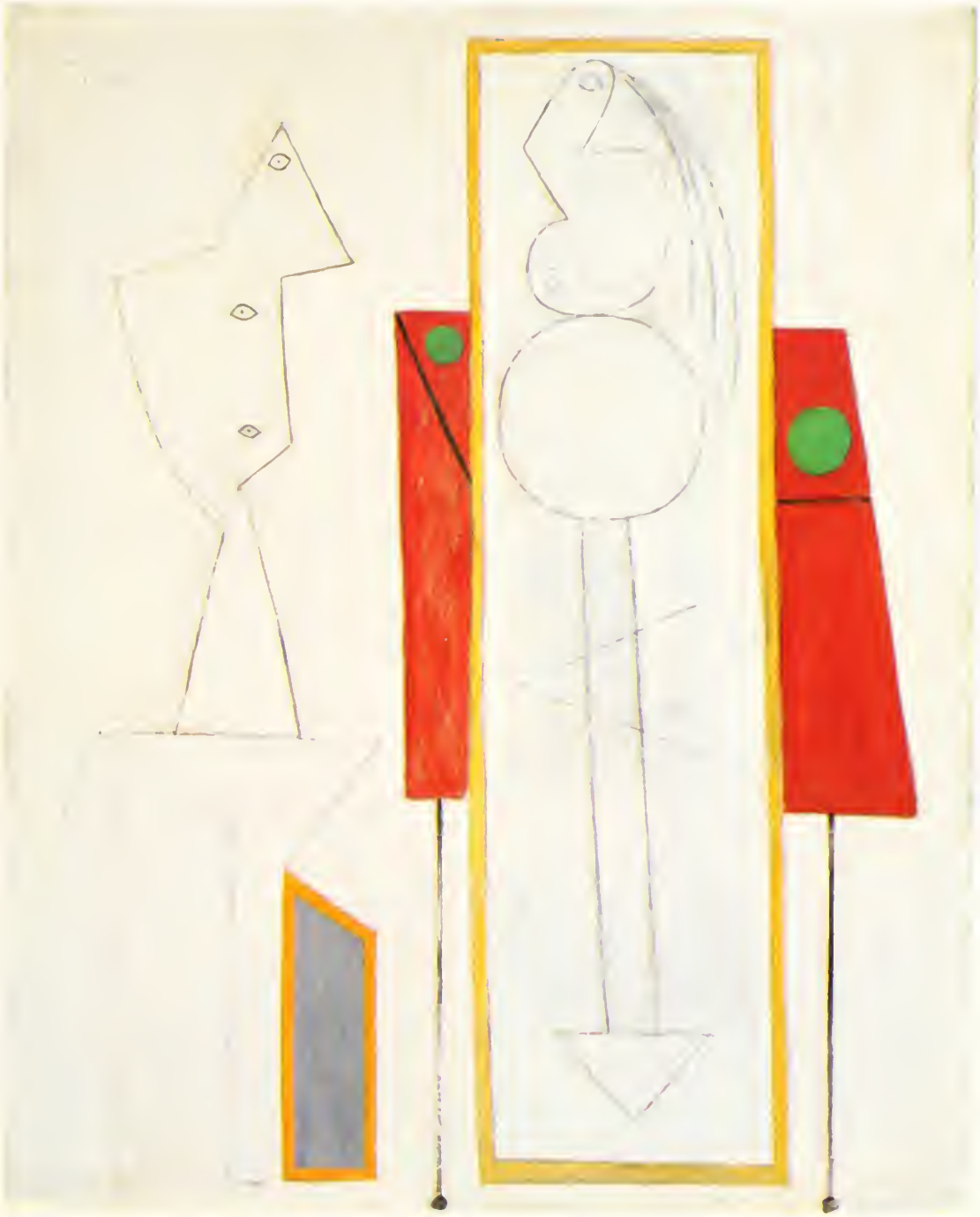
Immer wieder beschäftigte sich Picasso damit, wie der Künstler sich selbst und seine Sujets während seiner Arbeit wahrnimmt. Dies läßt sich zurückverfolgen auf ›Maler mit strickendem Modell‹, eine Radierung von 1927, in der ein realistisch gezeichneter Künstler ein phantastisches und abstraktes Porträt einer ganz gewöhnlichen Frau malt. In ›Das Atelier‹ im Museum of Modern Art wird der Künstler zu einem abstrakten Zeichen, und in ›Das Atelier‹ in der Sammlung Peggy Guggenheim verschwindet er ganz oder ist doch zumindest untergetaucht. In ›Maler und Modell‹ (1928, The Museum of Modern Art, New York) taucht er wieder auf – als eine Figur, die noch schwieriger auszumachen, nichtsdestoweniger jedoch dabei ist, ein relativ realistisches Profil zu malen. Die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung von Realität und Illusion, war für Picasso zeit seines Lebens von zentraler Bedeutung. L.F.

From 1927 to 1929 Picasso elaborated a complex discourse on the activity of the artist through the theme of the studio. Among the variations in the series, the closest to the present example is *The Studio* of 1927-28 (Collection The Museum of Modern Art, New York)[1]. Both works share the vivid palette of Synthetic Cubism, limited to draw attention to a conspicuous and authoritative facture in planar areas. This painterliness contrasts with the geometricized, wire-like contours that define the figures in the manner of Picasso's contemporaneous wire sculpture. The figures in the Guggenheim *The Studio* can be identified as a sculptured bust (at the left) and a full-length painted portrait (to the right). By depicting artistic representations of humans in a highly schematized form, Picasso places the figures at several removes from the world of living beings. He relies on the viewer's willingness to believe in the reality of depicted objects, however abstract, and to imagine a human exchange or relationship between the male and female forms. Like the artist in The Museum of Modern Art version, the bust has three eyes; this may reflect Picasso's personal identification with the work of art.

Picasso's development of the theme of the artist's perception of himself and his subjects can be traced from his etching of 1927, *Painter with a Model Knitting*, in which a realistically drawn artist paints a fantastic and abstract portrait of a very ordinary woman. The artist becomes an abstract sign in *The Studio* at The Museum of Modern Art and disappears, or is at least submerged, in *The Studio* in the Peggy Guggenheim Collection. He reappears in *Painter and Model*, also of 1928 (Collection The Museum of Modern Art, New York), as a figure that is even more difficult to detect, yet nonetheless is engaged in painting a relatively realistic profile. The theme of the interaction of reality and illusion explored here was a central concern for Picasso throughout his life. L.F.

1 Reproduziert in A.Z. Rudenstine, Peggy Guggenheim Collection, Venice, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1985, S. 620, Abb. c.

1 Reproduced in A.Z. Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice, The Solomon R. Guggenheim Foundation*, New York, 1985, p. 620, fig. c.



24 PABLO PICASSO
Das Atelier, The Studio, 1928

Constantin Brancusi 1876-1957

Constantin Brancusi wurde am 19. Februar 1876 in dem Dorf Hobitza in Rumänien geboren. Von 1894 bis 1898 studierte er an der Kunstgewerbeschule von Craiova und 1898 bis 1901 an der Kunstakademie von Bukarest. Im Jahre 1904 brach er nach Paris auf, wo er seine Ausbildung fortsetzen wollte, und im folgenden Jahr schrieb er sich an der Ecole des Beaux-Arts ein. Schon im Jahr darauf wurden seine Skulpturen im Salon d'Automne gezeigt, wo er auch Auguste Rodin kennenlernte.
Schon bald nach 1907 begann seine reife Schaffensperiode. Obwohl er in Paris lebte, blieb Brancusi in diesen frühen Jahren in engem Kontakt zu seiner Heimat. Er besuchte Rumänien häufig und stellte fast jedes Jahr in Bukarest aus. Zu seinem Pariser Freundeskreis gehörten Amedeo Modigliani, Fernand Léger, Henri Matisse, Marcel Duchamp und Henri Rousseau. 1913 nahm Brancusi mit fünf Skulpturen an der ›Armory Show‹ in New York teil, und 1914 veranstaltete Alfred Stieglitz seine erste Einzelausstellung in seiner New Yorker Galerie ›291‹.
In dieser Zeit erwarben mehrere amerikanische Sammler wie etwa Arthur B. Davies, John Quinn, Edward Steichen und Eugene Meyers Skulpturen Brancusis. Brancusi gehörte nie einer organisierten Künstlerbewegung an, wenngleich er in den frühen zwanziger Jahren mit Tristan Tzara, Francis Picabia und vielen anderen Dadaisten befreundet war. 1921 wurde ihm eine Sonderausgabe der Zeitschrift ›The Little Review‹ gewidmet. Anläßlich seiner Einzelausstellungen bei Wildenstein und in der ›Brummer Gallery‹ in New York reiste er 1926 zweimal in die Vereinigten Staaten. Im Jahr darauf begann ein langwieriger Rechtsstreit vor dem Zollgerichtshof der Vereinigten Staaten, der darüber befinden sollte, ob

Constantin Brancusi was born on February 19, 1876, in the village of Hobitza, Rumania. He studied art at the Craiova School of Arts and Crafts from 1894 to 1898 and at the Bucharest School of Fine Arts from 1898 to 1901. Eager to continue his education in Paris, Brancusi arrived there in 1904 and enrolled in the Ecole des Beaux-Arts in 1905. The following year his sculpture was shown at the Salon d'Automne, where he met Auguste Rodin. Soon after 1907 his mature period began. The sculptor had settled in Paris but maintained close contact with Rumania throughout this early period, returning frequently and exhibiting in Bucharest almost every year. In Paris his friends included Amedeo Modigliani, Léger, Matisse, Marcel Duchamp and Henri Rousseau. In 1913 five of Brancusi's sculptures were included in the Armory Show in New York. Alfred Stieglitz presented the first one-man show of Brancusi's work at his gallery "291" in New York in 1914. By this time a number of Americans, among them Arthur B. Davies, John Quinn, Edward Steichen and the Eugene Meyers, were acquiring his sculpture. Brancusi was never a member of any organized artistic movement, although he associated with Tristan Tzara, Francis Picabia and many other Dadaists in the early 1920s. In 1921 he was honored with a special issue of *The Little Review*. He traveled to the United States twice in 1926 to attend his one-man shows at Wildenstein and at the Brummer Gallery in New York. The following year a major trial was initiated in U.S. Customs Court to determine whether Brancusi's *Bird in Space* was liable for duty as a manufactured object or as a work of art. The court decided in 1928 that the sculpture was a work of art.

Brancusis ›Vogel im Raum‹ als ein Werkstück aus Metall oder als ein Kunstwerk zu verzollen sei. 1928 entschied das Gericht, daß man es mit einem Kunstwerk zu tun habe.
In den dreißiger Jahren unternahm Brancusi ausgedehnte Reisen, die ihn sowohl nach Indien und Ägypten als auch in verschiedene europäische Länder führten. 1935 erhielt er den Auftrag für ein Gefallenendenkmal in einem Park der rumänischen Stadt Tirgu Jiu; er entwarf einen Komplex, der ein Tor, Tische und Schemel aus Stein und die ›Unendliche Säule‹ umfaßte. 1937 reiste Brancusi nach Indien, um mit dem Maharadscha von Indore den Plan für einen ›Tempel der Meditation‹ zu erörtern, der jedoch nicht verwirklicht wurde. Seit 1939 arbeitete Brancusi abgeschieden in Paris, wo er 1949 seine letzte Skulptur, ›Grand Coq‹, aus Gips schuf. 1952 wurde er französischer Staatsbürger. Er starb am 16. März 1957 in Paris.

Brancusi traveled extensively in the 1930s, visiting India and Egypt as well as European countries. He was commissioned to create a war memorial for a park in Tirgu Jiu, Rumania, in 1935, and designed a complex which included gates, tables, stools and an *Endless Column*. In 1937 Brancusi discussed a proposed Temple of Meditation in India with the Maharajah of Indore (who had purchased several of his sculptures), but the project was never realized. After 1939 Brancusi worked alone in Paris. His last sculpture, a plaster *Grand Coq*, was completed in 1949. In 1952 Brancusi became a French citizen. He died in Paris on March 16, 1957.

25 CONSTANTIN BRANCUSI
Porträt von George, Portrait of George, 1911

Laut Brancusis eigener Aussage begann er bereits 1910, sich intensiv mit dem Vogel als plastischer Form auseinanderzusetzen. Das Thema der ›Maiastra‹ stand am Anfang einer Reihe von etwa dreißig Vogelskulpturen.
Das rumänische Wort »maiastra« bedeutet soviel wie »Meister« oder »Anführer«. Der Titel der Skulptur verweist auf einen wohltätigen, mit magischen Kräften ausgestatteten, strahlend schön gefiederten Vogel in der rumänischen Folklore. Brancusis mystische Neigungen und sein tief verwurzeltes Interesse am bäuerlichen Aberglauben legten ihm dieses Motiv nahe. Das goldene Gefieder des ›Maiastra‹ schimmert in der reflektierenden Oberfläche der Bronze, und aus der imposanten, aufgeplusterten Brust scheint der heilkräftige Gesang des Vogels durch den gebogenen Hals aus dem offenen Schnabel hervorzudringen. Der heraldische, geometrische Aspekt der Figur steht im Gegensatz zu Details wie den ungleich großen Augen, der Verzerrung der Schnabelöffnung und der leichten Neigung des Kopfes nach einer Seite. Der Vogel scheint auf seinem Sockel wie auf einer Sitzstange zu hocken. Die leichte Verjüngung der Form, das Verhältnis von geschwungenen Oberflächen zu harten Kanten und die Änderungen der Achse sind so fein abgestimmt, daß bereits die geringste Änderung von einer Fassung zur anderen einen entscheidenden Entschluß des Künstlers in der Entwicklung des Themas reflektiert.
Sieben weitere Versionen von ›Maiastra‹ sind bekannt: drei aus Marmor und vier aus Bronze. Das Exemplar in der Sammlung Peggy Guggenheim wurde offenbar nach einer umgearbeiteten Gipsversion gegossen (die heute verloren, auf einer 1955 aufgenommenen Fotografie von Brancusis Atelier jedoch zu sehen ist).[1] Nach dieser Gipsfassung wurde wahrscheinlich auch der fast identische Abguß in der Sammlung des Des Moines Art Center angefertigt. L.F.

1 Reproduziert in A. Spear, ›Brancusi's Bird‹, New York 1969, S. 55.

According to Brancusi's own testimony, his preoccupation with the image of the bird as a plastic form began as early as 1910. With the theme of the *Maiastra* in the early teens he initiated a series of about thirty sculptures of birds.
The word "*maïastra*" means "master" or "chief" in Brancusi's native Rumanian, but refers specifically to a magically beneficent, dazzlingly plumed bird in Rumanian folklore. Brancusi's mystical inclinations and his deeply rooted interest in peasant superstition make the motif an apt one. The golden plumage of the *Maiastra* is expressed in the reflective surface of the bronze; the bird's restorative song seems to issue from within the monumental puffed chest, through the arched neck, out of the open beak. The heraldic, geometric aspect of the figure contrasts with details such as the inconsistent size of the eyes, the distortion of the beak aperture and the cocking of the head slightly to one side. The elevation of the bird on a sawtooth base lends it the illusion of perching. The subtle tapering of form, the relationship of curved to hard-edge surfaces and the changes of axis tune the sculpture so finely that the slightest alteration from version to version reflects a crucial decision in Brancusi's development of the theme.
Seven other versions of *Maiastra* have been identified and located: three are marble and four bronze. The Peggy Guggenheim example apparently was cast from a reworked plaster (now lost but visible in a 1955 photograph of Brancusi's studio.[1] This was probably also the source for the almost identical cast in the collection of the Des Moines Art Center. L.F.

1 Reproduced in A. Spear, *Brancusi's Birds*, New York, 1969, p. 55.

26 CONSTANTIN BRANCUSI
Maiastra, Maiastra, 1912 (?)

Obwohl sich Brancusi zunächst von Rodins Überschreitungen der ästhetischen Konventionen des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Skulpturen angezogen gefühlt hatte, verwarf er schließlich das Gewicht, das der französische Meister auf Theatralik und Detailanhäufung gelegt hatte, zugunsten radikaler Vereinfachung und Verkürzung. Er fand sich in seinem Bemühen bestätigt, als er 1906 im Salon d'Automne Gauguins primitivistische Schnitzarbeiten sah. Die Technik der ›taille directe‹, die nach Gauguin außer Brancusi auch Picasso, Braque und Derain übernahmen, förderte durch den direkten Umgang mit dem Material und die Befreiung von der Arbeit nach einem Modell eine abstrakte Sensibilität. In frühen Skulpturen, die so entstanden – wie etwa ›Der Kuß‹ (Kunstmuseum Craiova, Rumänien) –, verzichtete Brancusi auf alle dekorativen Details, um reine Formen zum Klingen zu bringen. Es ging ihm darum, das Wesentliche einzufangen und mit einfachsten formalen Mitteln sichtbar zu machen.

Brancusis Skulpturen reflektieren einerseits die empirisch erfahrbare Realität und dringen andererseits in das Wesen des Seins vor. Der menschliche Kopf, eines seiner Lieblingsmotive, wird oft vom Körper getrennt als eiähnliche Form dargestellt. Liegt er auf der Seite, läßt er an den Schlaf denken. Andere, stromlinienförmig ovale Köpfe wie ›Prometheus‹ (Philadelphia Museum of Art) und ›Das Neugeborene‹ (Musee National d'Art Moderne, Paris) – die an indische Fruchtbarkeitsskulpturen erinnern – beschwören das Wunder der Schöpfung.

Brancusis Marmorskulptur ›Die Muse‹ ist ein zartes Denkmal für den ästhetischen Akt und für den Mythos von der Inspiration durch die Frau. Der fein ziselierte Kopf – ausgeführt in einer äußerst verfeinerten Technik der ›taille directe‹ – schwebt auf einem gebogenen Hals, dessen Wölbung ein Gegengewicht zu dem fragmentarischen, gegen die Wange gedrückten Arm bildet. Die Gesichtszüge besitzen, auch wenn sie kaum ausgebildet sind, klassische Schönheit. Wie bei ›Mademoiselle Pogany I‹ (1912, Philadelphia Museum of Art) ist auch hier das Haar am Halsansatz zu einem Knoten zusammengebunden. Während ›Mademoiselle Pogany I‹ eine bestimmte Frau darstellt, verkörpert ›Die Muse‹ – so sehr die Skulptur dem Porträt verbunden ist – eine Idee. N.S.

Though initially drawn to Rodin's sculptural transgressions of nineteenth-century aesthetic convention, Brancusi eventually rejected the French master's emphasis on theatricality and accumulation of detail in favor of radical simplification and abbreviation. Brancusi felt he was vindicated in his pursuit of sculptural immediacy when he encountered Gauguin's primitivistic carvings in the artist's retrospective at the Salon d'Automne in 1906. The practice of *taille directe* or direct carving, adopted by Brancusi, as well as by Picasso, Georges Braque and Andre Derain after Gauguin's example, fostered an engagement with the material, eliminated work from a model and promoted an abstract sensibility. In early sculptures executed through direct carving – such as *The Kiss* (Collection Muzeul de Artà, Craiova, Rumania) – Brancusi suppressed all decorative detail in an effort to create pure and resonant forms. His goal was to capture the essence of his subject and to render it visible with minimal formal means.

While Brancusi's sculptures reflect empirical reality, they also explore inner states of being. The human head, a favorite motif of Brancusi, is often depicted separate from the body as a unitary ovoid shape. When placed on its side, it evokes images of sleep. Other streamlined oval heads such as *Prometheus* (Collection Philadelphia Museum of Art) and *The Newborn* (Collection Musee National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris) – whose shapes recall Indian fertility sculptures – suggest the miracle of creation.

Brancusi's marble *The Muse* is a subtle monument to the aesthetic act and to the myth of Woman as its inspiration. The finely chiseled head – executed in a highly refined version of Brancusi's direct carving technique – is poised atop a sinuous neck, the rightward curve of which is counterbalanced by a fragmentary arm pressed against the cheek. The facial features, although barely articulated, embody classical beauty. As in the sculptor's *Mademoiselle Pogany I*, also of 1912 (Collection Philadelphia Museum of Art), the subject's hair is coiffed in a bun at the base of the neck. While *Mademoiselle Pogany I* is the image of a particular woman, *The Muse*, although linked to portraiture, is the embodiment of an idea. N.S.

27 CONSTANTIN BRANCUSI
Die Muse, The Muse, 1912

Fernand Léger 1881-1955

Fernand Léger wurde am 4. Februar 1881 in Argentan in der Normandie geboren. Von 1897 bis 1899 ging er in Caen bei einem Architekten in die Lehre. Im Jahre 1900 ließ er sich in Paris nieder, wo er sich seinen Lebensunterhalt als Zeichner bei einem Architekten verdiente. Obwohl ihm die Aufnahme an der Ecole des Beaux-Arts verweigert wurde, nahm er dort an Lehrveranstaltungen teil und studierte außerdem an der Académie Julian. Die frühesten bekannten Arbeiten Légers, die von 1905 datieren, sind noch vornehmlich vom Impressionismus beeinflußt. Wichtig für die Entwicklung seines eigenen Stils waren die Cézanne-Retrospektive im ›Salon d'Automne‹ von 1907 und die Begegnung mit dem frühen Kubismus Picassos und Braques. 1910 stellte er zusammen mit Braque und Picasso in der Galerie Henry Kahnweiler in Paris aus, wo 1912 auch seine erste Einzelausstellung gezeigt wurde. Von 1911 bis 1914 wurde Légers Werk zunehmend abstrakter; seine Palette reduzierte sich in dieser Zeit auf die Primärfarben, Schwarz und Weiß.
Von 1914-1917 diente Léger beim Militär. Seine ›mechanische‹ Periode, in der Figuren und Objekte röhrenförmige, maschinenartige Formen annahmen, begann 1917. Die frühen zwanziger Jahre hindurch arbeitete er zusammen mit dem Schriftsteller Blaise Cendrars an Filmprojekten und entwarf Bühnenbilder und Kostüme für Rolf de Marés ›Ballet Suédois‹; 1923-24 drehte er ›Ballet mécanique‹, seinen ersten Film ohne Szenario. 1924 gründete Léger zusammen mit Amédée Ozenfant ein unabhängiges Atelier, und 1925 stellte er in Le Corbusiers Pavillon de l'Esprit Nouveau auf der ›Exposition Internationale des Arts Décoratifs‹ seine ersten Wandgemälde vor. Die Vereinigten Staaten besuchte er zum ersten Mal 1931. 1935 wurde sein Werk im Museum of Modern Art in New York und im Art Institute of Chicago gezeigt.

Fernand Léger was born on February 4, 1881, at Argentan in Normandy. After apprenticing with an architect in Caen from 1897 to 1899, Léger settled in Paris in 1900 and supported himself as an architectural draftsman. He was refused entrance to the Ecole des Beaux-Arts, but nevertheless attended classes there; he also studied at the Académie Julian. Léger's earliest known works, which date from 1905, were primarily influenced by Impressionism. The experience of seeing the Paul Cézanne retrospective at the Salon d'Automne in 1907 and his contact with the early Cubism of Picasso and Braque had an extremely significant impact on the development of his personal style. In 1910 he exhibited with Braque and Picasso at D.-H. Kahnweiler's gallery, where he was given a one-man show in 1912. From 1911 to 1914 Léger's work became increasingly abstract, and he started to limit his color to the primaries and black and white at this time.
Léger served in the military from 1914 to 1917. His "mechanical" period, in which figures and objects are characterized by tubular, machinelike forms, began in 1917. During the early 1920s he collaborated with the writer Blaise Cendrars on films and designed sets and costumes for Rolf de Maré's *Ballet Suédois;* in 1923-24 he made his first film without a plot, *Ballet mécanique.* Léger opened an atelier with Amédée Ozenfant in 1924 and in 1925, at the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs,* presented his first murals at Le Corbusier's Pavillon de l'Esprit Nouveau. In 1931 he visited the United States for the first time; in 1935 The Museum of Modern Art, New York, and The Art Institute of Chicago presented exhibitions of his work. Léger lived in the United States from 1940 to 1945

Léger lebte von 1940-45 in den Vereinigten Staaten, kehrte jedoch nach dem Krieg nach Frankreich zurück. In den letzten zehn Jahren vor seinem Tod entstanden unter anderem Buchillustrationen, monumentale figürliche Gemälde und Wandbilder, Glasmalereien, Mosaiken, bunte Keramikskulpturen und Bühnenbild- und Kostümentwürfe. 1955 erhielt er den Großen Preis der Biennale von São Paulo. Léger starb am 17. August 1955 in seinem Haus in Gif-sur-Yvette in Frankreich. 1957 wurde in Biot das Musée National Fernand Léger gegründet, wo 1981 aus Anlaß seines einhundertsten Geburtstags eine Ausstellung veranstaltet wurde. Eine umfassende Retrospektive seines Werkes wurde 1988 in der Fondation Maeght im französischen St. Paul-de-Vence gezeigt.

but returned to France after the war. In the decade before his death Léger's wide-ranging projects included book illustrations, monumental figure paintings and murals, stained glass windows, mosaics, polychrome ceramic sculptures and set and costume designs. In 1955 he won the Grand Prize at the São Paulo Bienal. Léger died on August 17, 1955, at his home at Gif-sur-Yvette, France. The Musée National Fernand Léger was founded in 1957 in Biot, where a Léger exhibition was held in 1981, the centennial of the artist's birth. A major retrospective of his work was mounted in 1988 at the Fondation Maeght in St. Paul de Vence, France.

Légers kubistische Arbeiten stehen Delaunays dynamischem Kubismus näher als dem statischen eines Braque oder Picasso. Wie in vielen Darstellungen des Eiffelturms von Delaunay (zum Beispiel Kat. 37 und 39) finden sich auch in ›Die Raucher‹ seitlich Vorhänge, und wie dort, werden auch hier die Objekte von vielen verschiedenen Blickwinkeln aus dargestellt. Die Rauchwolken stehen üppig gegen die winkligen Flächen der Bäume, Gebäude und Gesichter. Alle diese Elemente wirken so zusammen, daß der Eindruck einer entschiedenen Aufwärtsbewegung entsteht. Dabei nimmt der von den dunklen Farbtönen der Stadtlandschaft und der Figuren im Vordergrund abgesetzte weiße Rauch fast schon skulpturale Formen an.
›Die Raucher‹ ist eng verwandt mit den wenig später entstandenen Bildern ›Die Hochzeit‹ (1912, Musée National d'Art Moderne, Paris) und ›Die Frau in Blau‹ (Ende 1912, Kunstmuseum Basel). In dieser Zeit interessierten sich viele Künstler für atmosphärische Phänomene und versuchten, Wolken, Dampf, Regen und Schnee künstlerisch zu erfassen. Auch Légers Beschäftigung mit dem Rauch kann in diesem Zusammenhang gesehen werden. V.E.B.

Léger's Cubist works reveal a closer affinity to Delaunay's dynamic Cubism than to the static Cubism of Braque and Picasso. Like many of Delaunay's paintings of Eiffel Towers (for example, cat. nos. 37 and 39), *The Smokers* contains lateral curtains and exhibits multiple points of view from which objects are represented. The volumes of smoke contrast with the flat, angular planes of trees, buildings and faces. Together they function on the picture plane to achieve a decidedly upward movement. Set apart from the dark tonality of urban landscape and foreground figures, the white smoke partakes of an almost sculptural form.
The Smokers is closely related to and slightly earlier in date than *The Wedding*, 1912 (Collection Musée National d'Art Moderne, Paris) and *The Woman in Blue*, late 1912 (Collection Kunstmuseum Basel). Léger's choice of smoke as a subject can be seen within the wider context of an interest on the part of artists at that time in atmospheric phenomena and a wish to give substance to clouds, steam, rain and snow. V.E.B.

28 FERNAND LÉGER
Die Raucher, The Smokers, 1911-12

29 FERNAND LÉGER
Aktmodell im Atelier,
Nude Model in the Studio, 1912-13

30 FERNAND LEGER
Der Ofen, The Stove, 1918

In seiner Serie ›Formkontraste‹ von 1913-14, die er wenige Monate nach der Fertigstellung von ›Aktmodell im Atelier‹ (Kat. 29) in Angriff nahm, wandte Léger sich zeitweise von der gegenständlichen Darstellung ab. Als er dann 1917 von der Front zurückkehrte und wieder zu malen begann, griff er wieder auf erkennbare Bildgegenstände zurück. Mit Arbeiten wie ›Menschen in der Stadt‹ und dem damit verwandten Gemälde ›Die Stadt‹ (1919-29, Philadelphia Museum of Art) leitete er seine ›mechanische‹ Periode ein, angeregt durch den technologischen Fortschritt und die auffallende Reklame der Nachkriegszeit.
In den Stadtbildern aus dieser Zeit stellte Léger den Menschen ebenso entindividualisiert und mechanisiert dar wie seine Umgebung. Es gelang ihm, die Dynamik und Energie der Zeit in seinen Bildern einzufangen. Form, Farbe und Gestalt dienen in erster Linie der Plastik. Sie werden gleichwertig behandelt und sind vielfältig aufeinander bezogen. Nebeneinander entstehen einzelne Bilder, in denen simultan wahrgenommene Eindrücke eingefangen sind. Zu einer Verwechslung der einzelnen Teile kommt es dennoch nicht, weil Léger die Flächen gleichmäßig gliedert und seine Kompositionen aus Blöcken flacher, klarer Farben und scharf umrissenen Konturen aufbaut. Der Eindruck von Tiefe wird nicht durch Modellierung, sondern durch einander überlappende Flächen und einen Wechsel des Maßstabs vermittelt. Wie perfekt konstruierte Maschinen erzielen Légers Bilder mit einfachen, abwechslungsreichen und klaren Bildelementen größtmögliche Wirkung. L.F.

Léger temporarily abandoned representational depiction in his *Contrast of Forms* series of 1913-14, begun a few months after he completed *Nude Model in the Studio* (cat. no. 29). When he returned from the front in 1917 and resumed painting, he reintroduced recognizable imagery in his work. Responsive to the technological advances and assertive advertising that followed World War I, he embarked on his "mechanical" period with works such as *Men in the City* and the related *The City* of 1919-29 (Collection Philadelphia Museum of Art).
In the urban themes of this period the human figure becomes as de-individualized and mechanized as the environment it occupies. Léger is able to express the rhythmic energy of contemporary life by finding its pictorial equivalent. Form, color and shape are considered primarily for their plastic values and are given equal emphasis. They confront one another in a multitude of relations creating single images that capture simultaneous sensations. Confusion of parts does not result, because Léger distributes planes evenly and builds his compositions with blocky areas of flat, easily read, unmixed color and clear and incisive outline. He conveys a sense of depth through overlapping planes and changes in scale rather than with modeling. Léger's simple, varied and clear pictorial elements, like ideal machines, efficiently produce effects of maximum power. L.F.

31 FERNAND LEGER
Menschen in der Stadt, Men in the City, 1919

›Frau mit Vase‹ ist ein herausragendes Beispiel für Légers Bemühen, menschliche Figuren mit der gleichen Plastizität zu behandeln wie Gegenstände oder Maschinen. Arme, Hände, Haar und Brust sind in unbelebte »plastische Werte« übersetzt. Die Frau ist keine Figur mehr, sondern eine architektonische Konstruktion. Die gegenseitige Durchdringung von Frau und Vase in einem undefinierten Raum erzeugt den Eindruck von Monumentalität.
Es gibt zwei weitere Versionen des Bildes, die der hier vorgestellten zum Verwechseln ähnlich sind: die eine, im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, ist von 1924 datiert, die andere, im Kunstmuseum Basel, von 1924-27. Nach einer Äußerung Légers handelt es sich bei dem Bild im Guggenheim Museum um die endgültige Fassung. V.E.B.

Woman Holding a Vase is an outstanding example of Léger's attempt to treat human figures with the same plasticity as objects or machines. The arms, the hands, the hair, the breast are all translated into inanimate "values of plastic form." The woman is no longer a figure but an architecture of forms. The interpenetration of woman and vase within an undefined space produces a monumental image.
There are two other extremely similar versions of *Woman Holding a Vase*: one dated 1924 is in the Statens Museum for Kunst, Copenhagen, and another dated 1924-27 is in the Kunstmuseum Basel. Léger indicated that the Guggenheim painting is the final version (*état définitif*). V.E.B.

32 FERNAND LÉGER
Frau mit Vase, Woman Holding a Vase, 1927

33 FERNAND LÉGER
Komposition mit Aloe Nr. 4,
Composition with Aloes No. 4, 1934-35

34 FERNAND LÉGER
Der Seestern, Starfish, 1942

›Die Bauarbeiter mit Seilen‹ gehört zum großen Themenbereich der ›Bauarbeiter‹ (›Les Constructeurs‹), Bilder, die in den Jahren 1950-51 entstanden. Léger war beeindruckt von all den neuen Bauprojekten, an denen überall im zu neuem Leben erwachten Frankreich gearbeitet wurde, in das er nach dem Krieg zurückgekehrt war. Die Idee zu dieser Serie kam ihm beim Anblick von Arbeitern, die an der Straße nach Chevreuse das Eisenskelett eines Gebäudes aufrichteten.

In dieser Komposition hat Léger das Seil als wichtiges rhythmisches Element im unteren Vordergrund betont. In ›Die Bauarbeiter (endgültige Fassung)‹ (1950, Musée Fernand Léger, Biot, Frankreich)[1] haben dagegen Äste die Aufgabe dieses horizontalen Kompositionselements übernommen, während das Seil vertikal von einem Eisenträger hinab baumelt. »In meiner großen Komposition ›Die Bauarbeiter‹ versuchte ich, zu denkbar starken Kontrasten zu kommen, indem ich den Wolken und dem Metallskelett eines modernen Baues die mit dem gewissenhaftesten Realismus gemalten Arbeiter gegenüberstellte.«[2]

1 Reproduziert in N. Serota (Hrsg.), ›Fernand Léger – Zeichnungen, Bilder, Zyklen 1930-1955‹, München 1988, Kat.-Nr. 94.
2 Fernand Léger, »Neue Raumkonzeptionen« (1952) in Fernand Léger, ›Mensch, Maschine, Malerei‹, Bern 1971, S. 148.

Builders with Rope is a part of a major theme, *The Builders* or *Les Constructeurs*, on which Léger worked in 1950-51. He was impressed by all the new construction underway in the revitalized France he returned to after the War, and the idea for the series came to him on seeing men working on rising girders of a building near the road to Chevreuse.

In this composition Léger has emphasized the rope, treating it as an important rhythmic element in the lower foreground. In *The Great Builders (Final Version)*, 1950 (Collection Musée Fernand Léger, Biot, France),[1] however, branches replace the rope as horizontal compositional devices, and the rope dangles vertically from a girder. "In *The Builders* I tried to get the most violent contrasts by opposing human figures painted with scrupulous realism to the clouds and the metallic structures."[2] L.A.S.

1 Reproduced in *Fernand Léger*, exh. cat., Paris, 1971, no. 171.
2 F. Léger, *Function in Painting*, New York, 1971, p. 187.

35 FERNAND LEGER
Die Bauarbeiter mit Seilen,
Builders with Rope, 1950

Robert Delaunay 1885-1941

Robert-Victor-Félix Delaunay wurde am 12. April 1885 in Paris geboren. Nachdem er die höhere Schule abgeschlossen hatte, begann er 1902 eine Lehre als Bühnenbildner in Belleville. 1903 fing er an zu malen, und bereits 1904 stellte er zum ersten Mal wie 1906 im ›Salon d'Automne‹ aus, außerdem von 1904 bis zum Ersten Weltkrieg im ›Salon des Indépendants‹. Zwischen 1905 und 1907 freundete er sich mit Rousseau und Jean Metzinger an und setzte sich mit den Farbtheorien von M.-E. Chevreul auseinander. Er malte zu dieser Zeit im Stil des Neoimpressionismus, und wurde auch von Cézanne beeinflußt. Von 1907-08 leistete er in Laon seinen Militärdienst ab. Zurück in Paris, lernte er die Kubisten kennen, die nun ihrerseits sein Werk beeinflußten. In den Jahren 1909-10 fand Delaunay zu seinem eigenen Stil: seinen ersten Eiffelturm malte er 1909. 1910 heiratete Delaunay die Malerin Sonia Terk, die seine Mitarbeiterin an vielen Projekten werden sollte.

Seit 1911 beteiligte sich Delaunay an Ausstellungen in Deutschland und pflegte Verbindungen zur Avantgarde der deutschen Kunstszene: in diesem Jahr lud Kandinsky ihn ein, an der ersten Ausstellung des ›Blauen Reiters‹ in München teilzunehmen. Er befreundete sich mit Guillaume Apollinaire, Henri Le Fauconnier und Albert Gleizes. 1912 fand in der Galerie Barbazanges in Paris seine erste Einzelausstellung statt. Seine ersten ›Fenster‹-Bilder entstanden. Angeregt von der lyrisch gestimmten Farbgebung der ›Fenster‹ prägte Apollinaire den Begriff »Orphismus« bzw. »orphischer Kubismus« für Delaunays Werk. 1913 malte Delaunay seine ›Kreisformen‹ oder ›Scheiben‹-Bilder; dieses Jahr markiert auch den Beginn seiner Freundschaft mit Blaise Cendrars.

Von 1914-20 lebte Delaunay in Spanien und Portugal. Er freundete sich mit Serge Diaghilew, Igor Strawinsky,

Robert-Victor-Félix Delaunay was born in Paris on April 12, 1885. In 1902, after secondary education, he apprenticed in a studio for theater sets in Belleville. In 1903 he started painting and by 1904 was exhibiting: that year and in 1906 at the Salon d'Automne and from 1904 until World War I at the Salon des Indépendants. Between 1905 and 1907 Delaunay became friendly with Rousseau and Jean Metzinger and studied the color theories of M.-E. Chevreul; he was then painting in a Neo-Impressionist manner. Cézanne's work also influenced Delaunay around this time. From 1907-08 he served in the military in Laon and upon returning to Paris he had contact with the Cubists, who in turn influenced his work. The period 1909-10 saw the emergence of Delaunay's personal style: he painted his first *Eiffel Tower* in 1909. In 1910 Delaunay married the painter Sonia Terk, who became his collaborator on many projects.

Delaunay's participation in exhibitions in Germany and association with advanced artists working there began in 1911: that year Kandinsky invited him to participate in the first *Blaue Reiter* (*Blue Rider*) exhibition in Munich. At this time he became friendly with Guillaume Apollinaire, Henri Le Fauconnier and Albert Gleizes. In 1912 Delaunay's first one-man show took place at the Galerie Barbazanges, Paris, and he began his *Window* pictures. Inspired by the lyricism of color of the *Windows*, Apollinaire invented the term "Orphism" or "Orphic Cubism" to describe Delaunay's work. In 1913 Delaunay painted his *Circular Form* or *Disc* pictures; this year also marks the beginning of his friendship with Blaise Cendrars.

From 1914 to 1920 Delaunay lived in Spain and Portugal and became friends with Sergei Diaghilev,

Diego Rivera und Leonide Massine an. 1918 entwarf er Bühnenbilder für die ›Ballets Russes‹. 1920 kehrte er nach Paris zurück, wo im Jahre 1922 in der Galerie Paul Guillaume eine umfangreiche Ausstellung seines Werks gezeigt wurde. In diesem Jahr begann er seine zweite ›Eiffelturm‹-Serie. 1924 entstanden die ›Läufer‹, 1925 Fresken für das Palais de l'Ambassade de France auf der ›Exposition Internationale des Arts Decoratifs‹ in Paris. 1937 schuf er Wandbilder für das ›Palais des Chemins de Fer‹ und das ›Palais de l'Air‹ auf der Weltausstellung von Paris. Als seine letzten Arbeiten entstanden 1938 die Dekorationen für den Skulpturensaal des Salon des Tuileries. 1939 beteiligte er sich an der Organisation der Ausstellung ›Realites Nouvelles‹. Delaunay starb am 25. Oktober 1941 in Montpellier. Wichtige Ausstellungen seines Werks fanden 1985 im Musee National de la Ville de Paris und in der Staatsgalerie Moderner Kunst im Haus der Kunst in München statt.

Igor Stravinsky, Diego Rivera and Leonide Massine. He did the decor for the *Ballets Russes* in 1918. By 1920 he had returned to Paris. Here, in 1922, a major exhibition of his work was held at Galerie Paul Guillaume, and he began his second *Eiffel Tower* series. In 1924 he undertook his *Runner* paintings and in 1925 executed frescoes for the Palais de l'Ambassade de France at the *Exposition Internationale des Arts Decoratifs* in Paris. In 1937 he completed murals for the Palais des Chemins de Fer and Palais de l'Air at the Paris World's Fair. His last works were decorations for the sculpture hall of the Salon des Tuileries in 1938. In 1939 he helped organize the exhibition *Realites Nouvelles*. Delaunay died in Montpellier on October 25, 1941. Major exhibitions of the artist's work took place in 1985 at the Musee National de la Ville de Paris and the Staatsgalerie Moderner Kunst im Haus der Kunst, Munich.

36 ROBERT DELAUNAY
Saint-Séverin Nr. 3, Saint-Séverin No. 3, 1909-10

Der Eiffelturm, 1889 als ein Symbol des technischen Fortschritts errichtet, zog von Anfang an Maler und Dichter an, die das Wesen der Moderne in ihrem Werk zu fassen versuchten. Die Faszination, die der Eiffelturm auf Delaunay ausübte, schlug sich in mindestens dreißig vollendeten Gemälden von diesem, bei aller Radikalität anmutigen, eisernen Bauwerk nieder.
Wie der Dichter Blaise Cendrars bemerkte, machte Delaunay 1911 fünfundfünfzig Versuche, den Turm zu malen, bevor er zu einem Ergebnis kam, das ihn zufriedenstellte.[1] »Delaunay«, schrieb Cendrars, »wollte [den Turm] plastisch interpretieren, was ihm mit seinem weltberühmten Bild auch schließlich gelang. Er zergliederte den Turm, um in seine Struktur hineinzugelangen. Er stutzte ihn und stieß ihn um, um ihn in seiner vollen schwindelnden Höhe von dreihundert Metern vor Augen zu führen.«[2]
Das Bildvokabular, mit dessen Hilfe Delaunay den Eiffelturm simultan aus verschiedenen Perspektiven wiedergab, kommt im wesentlichen aus dem Kubismus. Die zersplitterten, gegeneinander verschobenen Formen des Turms und der ihn umgebenden Gebäude implodieren gleichsam und überspannen wie ein Muster die ganze Bildoberfläche. Die Betonung liegt hier jedoch nicht nur auf dem Wechselspiel verschiedener, von mehreren Standorten aus betrachteter architektonischer Konstruktionen, sondern auch auf der atmosphärischen Wirkung des Lichts auf die Stadt Paris. Delaunays ›Eiffelturm‹-Serie markiert einen Übergang von seinen teilweise noch gegenständlichen Darstellungen der Stadtlandschaft zu auf der Farbenspektralanalyse beruhenden Abstraktionen. In den Augen Guillaume Apollinaires gehören diese Werke zu einer neuen ästhetischen Kategorie, für die er den Ausdruck »Orphismus« fand. N.S.

1 B. Cendrars, »The Eiffel Tower« (1924) in A. Cohen (Hrsg.), ›The New Art of Color: The Writings of Sonia and Robert Delaunay‹, New York 1978, S. 174.
2 Ebenda, S. 175.

Constructed in 1889 as a symbol of technological advancement, the Eiffel Tower captured the attention of painters and poets attempting to define the essence of modernity in their work. Delaunay's obsession with the Tower resulted in at least thirty completed paintings representing the radical yet graceful iron edifice. According to the poet Blaise Cendrars, Delaunay made fifty-one attempts to depict the tower in 1911 before arriving at an acceptable solution.[1] "Delaunay," explained Cendrars, "wanted to interpret [the Tower] plastically. He succeeded at last with his world-famous picture. He disarticulated the Tower in order to get inside its structure. He truncated it and tilted it in order to disclose all of its three hundred dizzying meters of height."[2]
The pictorial vocabulary with which Delaunay rendered the Eiffel Tower from several simultaneous perspectives is essentially Cubist. In the present canvas, the shifting, fragmented forms of the tower and the buildings surrounding it implode, as it were, to create an allover pattern of interconnected planes. However, the emphasis here is not entirely on the interplay of various architectural constructions viewed from multiple vantage points, but also on the effect of atmospheric light upon the city of Paris. Delaunay's *Eiffel Tower* series marks a transition from his semimimetic representations of the urban environment to abstractions based on color spectrum analysis. According to Guillaume Apollinaire, these latter works belonged to a new aesthetic category, which he called Orphism. N.S.

1 B. Cendrars, "The Eiffel Tower," in *The New Art of Color: The Writings of Sonia and Robert Delaunay*, ed. A. Cohen, New York, 1978, p. 174.
2 Ibid., p. 175.

37 ROBERT DELAUNAY
Eiffelturm, Eiffel Tower, 1911

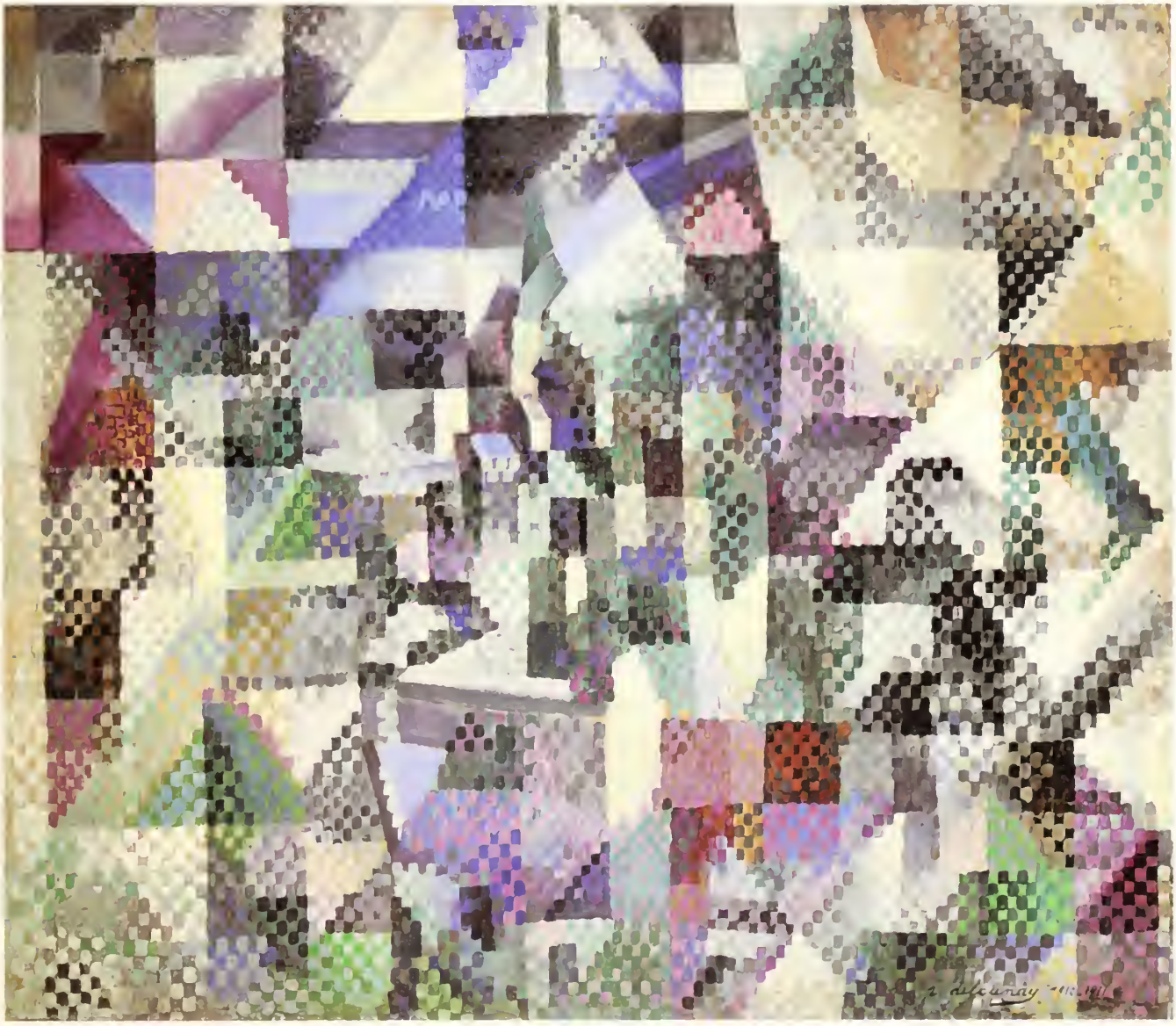
In den Eiffelturmgemälden diente Delaunay das Licht dazu, die Gegenstände zu zergliedern. ›Fenster zur Stadt Nr. 3‹ markiert den Übergang zur Serie der ›Fenster‹-Bilder von 1912, deren Thema das Licht selbst ist. Das dekorative Schachbrettmuster, in früheren Arbeiten mehr beiläufig verwendet, wird hier zu einem das ganze Bild überziehenden Gitter, das sich mit den größeren drei- und rechteckigen Mustern verbindet.

In Deutschland wurden Delaunays Gemälde begeistert aufgenommen. ›Fenster zur Stadt Nr. 3‹ gehörte zu den Bildern, die Anfang 1913 in einer Einzelausstellung in der Berliner Galerie ›Der Sturm‹ gezeigt wurden. Im Dezember 1911 wurden Werke Delaunays zusammen mit Arbeiten der Gruppe ›Der Blaue Reiter‹ in München ausgestellt und darauf von Jawlensky, Bernhard Köhler und Adolf Erbsloh erworben. Kandinsky korrespondierte mit Delaunay. Klee, Marc und Macke besuchten ihn in Paris, und anläßlich der Ausstellung in der Galerie ›Der Sturm‹ reiste Delaunay selbst nach Deutschland. V.E.B.

Window on the City No. 3 marks a transition from Delaunay's use of light to break up objects in the earlier Eiffel Tower paintings to his concern for pure light as the subject itself in the *Window* series of 1912. The decorative checkerboard design, previously employed in a more random manner, here becomes an overall grid consistent with the larger patterns of triangles and rectangles.

Delaunay's paintings were enthusiastically received in Germany. *Window on the City No. 3* was included in a Der Sturm gallery exhibition in Berlin early in 1913, and other pictures were shown with works of the *Blaue Reiter* (*Blue Rider*) group in Munich in December 1911 and subsequently purchased by Jawlensky, Bernhard Koehler and Adolf Erbsloh. Kandinsky corresponded with Delaunay; Klee, Marc and Macke all visited him in Paris; and Delaunay traveled to Germany at the time of the exhibition at Der Sturm.

V.E.B.



38 ROBERT DELAUNAY
Fenster zur Stadt Nr. 3,
Window on the City No. 3, 1911-12

39 ROBERT DELAUNAY
Der rote Turm, Red Eiffel Tower, 1911-12

Um 1930 kehrte Delaunay zu den abstrakten Kreisformen zurück, die in seinem Werk von 1913 so vorherrschend gewesen waren. Zum ersten Mal tauchte die Scheibe im Himmel einer Landschaft von 1906 auf. 1913 war sie das Thema von Bildern mit den Titeln ›Sonne‹ oder ›Mond‹ geworden.
Um zwei selbständige Brennpunkte liegen sich überschneidende, kreisförmige – vornehmlich rote, blaue und gelbe – Farbbänder. Dort, wo die Bänder sich kreuzen, ändert sich die Farbe. Die rechte Hälfte des Bildes, auf der farbige Scheiben die in acht Segmente unterteilten konzentrischen Farbbänder überlagern, ist eine kaleidoskopische Zersplitterung der linken Hälfte. Delaunays Auseinandersetzung mit schematischen, konzentrischen Kreisen setzte sich in den dreißiger Jahren in Reliefskulpturen und in den Bildern der ›Rhythmus‹-Serie fort. V.E.B.

Around 1930 Delaunay returned to the abstract circular forms so prevalent in his work of 1913. He first represented the disc in the sky of a 1906 landscape and by 1913 this shape had become the subject of canvases entitled *Sun* and *Moon*.
Circular Forms presents two distinct foci with overlapping circular bands of color, primarily red, blue and yellow. Where the bands intersect, the color changes. The right half of the canvas, showing concentric circles divided into eight segments on which discs are superimposed, is a kaleidoscopic fragmentation of the left half. Delaunay's investigation of schematic concentric circles continued in the 1930s with relief sculpture and paintings of the *Rhythm* series. V.E.B.

40 ROBERT DELAUNAY
Kreisformen, Circular Forms, 193

Liste der ausgestellten Werke

Sofern nicht anders vermerkt, stammen sämtliche Werke aus der Sammlung des Solomon R. Guggenheim Museums, New York.

Works in the Exhibition

Unless otherwise noted, all works are Collection Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Wassily (Vasily) Kandinsky

1 Der blaue Berg, *1908-09*
Öl auf Leinwand
106 x 96,6 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
41.505

Blue Mountain, *1908-09*
Oil on canvas
41¾ x 38 in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

2 Reifrockgesellschaft, *1909*
Öl auf Leinwand
95,2 x 150,1 cm
45.966

Group in Crinolines, *1909*
Oil on canvas
37½ x 59⅛ in.

3 Skizze für Komposition 2, *1909-10*
Öl auf Leinwand
97,5 x 131,2 cm
45.961

Sketch for "Composition II," *1909-10*
Oil on canvas
38⅜ x 51⅝ in.

4 Landschaft mit Fabrikschornstein, *1910*
Öl auf Leinwand
66,2 x 82 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
41.504

Landscape with Factory Chimney, *1910*
Oil on canvas
26 x 32¼ in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

5 Pastorale, *Februar 1911*
Öl auf Leinwand
105,8 x 156,7 cm
45.965

Pastorale, *February 1911*
Oil on canvas
41⅝ x 61⅝ in.

6 Improvisation 28 (zweite Fassung), *1912*
Öl auf Leinwand
111,4 x 162,1 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
37.239

Improvisation 28 (Second Version), *1912*
Oil on canvas
43⅞ x 63⅞ in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

7 Landschaft mit roten Flecken II, *1913*
Öl auf Leinwand
117,5 x 140 cm
Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig
76.2553 PG 33

Landscape with Red Spots II, *1913*
Oil on canvas
46¼ x 55⅛ in.
Peggy Guggenheim Collection, Venice

8 Landschaft mit Regen, *Januar 1913*
Öl auf Leinwand
70,2 x 78,1 cm
45.962

Landscape with Rain, *January 1913*
Oil on canvas
27⅝ x 30¾ in.

9 Bild mit weißem Rand, *Mai 1913*
Öl auf Leinwand
140,3 x 200,3 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
37.245

Painting with White Border, *May 1913*
Oil on canvas
55¼ x 78⅞ in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

Franz Marc

10 Knabe mit Lamm, *1911*
Öl auf Leinwand
88 x 83,8 cm
48.1172 x503

Young Boy with a Lamb, *1911*
Oil on canvas
34⅝ x 33 in.

11 Stier, *1911*
Öl auf Leinwand
100 x 135,2 cm
51.1312

White Bull, *1911*
Oil on canvas
39⅜ x 53¼ in.

12 Gelbe Kuh, *1911*
Öl auf Leinwand
140,5 x 189,2 cm
49.1210

Yellow Cow, *1911*
Oil on canvas
55⅜ x 74½ in.

13 Das arme Land Tirol, *1913*
Öl auf Leinwand
131,1 x 200 cm
46.1040

The Unfortunate Land of Tyrol, *1913*
Oil on canvas
51⅝ x 78¾ in.

14 Stallungen, *1913*
Öl auf Leinwand
73,6 x 157,5 cm
46.1037

Stables, *1913*
Oil on canvas
29 x 62 in.

15 Zerbrochene Formen, *1914*
Öl auf Leinwand
111,8 x 88,4 cm
50.1240

Broken Forms, *1914*
Oil on canvas
44 x 33¼ in.

Marc Chagall

16 Anuita, die Schwester des Künstlers, *1910*
Öl auf Leinwand
92,3 x 70,3 cm
48.1172 x91

Portrait of the Artist's Sister Anuita, *1910*
Oil on canvas
36¼ x 27⅝ in.

17 Der Soldat trinkt, *1911-12*
Le Soldat boit
Öl auf Leinwand
109,1 x 94,5 cm
49.1211

The Soldier Drinks, *1911–12*
Oil on canvas
43 x 37¼ in.

18 **Paris durch das Fenster,** *1913*
Paris par la fenêtre
Öl auf Leinwand
135,8 x 141,4 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
37.438

Paris Through the Window, *1913*
Oil on canvas
53 1/2 x 55 3/4 in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

19 **Der grüne Geiger,** *1923-24*
Violoniste
Öl auf Leinwand
198 x 108,6 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
37.446

Green Violinist, *1923-24*
Oil on canvas
78 x 42 3/4 in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

Pablo Picasso

20 **Landschaft bei Céret,** *Sommer 1911*
Paysage de Céret
Öl auf Leinwand
65,1 x 50,3 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
37.538

Landscape at Céret, *Summer 1911*
Oil on canvas
25 5/8 x 19 3/4 in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

21 **Akkordeonspielerin,** *Sommer 1911*
L'Accordéoniste
Öl auf Leinwand
130,2 x 89,5 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
37.537

Accordionist, *Summer 1911*
Oil on canvas
51 1/4 x 35 1/4 in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

22 **Flaschen und Gläser,** *Winter 1911-12*
Bouteilles et verres
Öl auf Papier auf Leinwand
64,4 x 49,5 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
38.539

Bottles and Glasses, *Winter 1911-12*
Oil on paper mounted on canvas
25 3/8 x 19 1/2 in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

23 **Mandoline und Gitarre,** *1924*
Mandoline et guitare
Öl und Sand auf Leinwand
140,6 x 200,4 cm
53.1358

Mandolin and Guitar, *1924*
Oil with sand on canvas
55 3/8 x 78 7/8 in.

24 **Das Atelier,** *1928*
L'Atelier
Öl und Kreide auf Leinwand
161,6 x 129,9 cm
Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig
76.2553 PG 3

The Studio, *1928*
Oil and crayon on canvas
63 5/8 x 51 1/8 in.
Peggy Guggenheim Collection, Venice

Constantin Brancusi

25 Porträt von George, *1911*
Le Portrait de George
Marmor
Höhe: 23,8 cm
56.1446

Portrait of George, *1911*
Marble
9⅜ in. high

26 Maiastra, *1912* (?)
Polierte Bronze auf Steinsockel
Höhe: 62 cm (Figur), 14,2 cm (Sockel)
Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig
76.2553 PG 50

Maiastra, *1912* (?)
Polished brass, 24⅜ in. high
on stone base, 5⅝ in. high
Peggy Guggenheim Collection, Venice

27 Die Muse, *1912*
La Muse
Marmor
44,5 x 24,1 x 20,3 cm
85.3317

The Muse, *1912*
Marble
17½ x 9½ x 8 in.

Fernand Léger

28 Die Raucher, *Dezember 1911-Januar 1912*
Les Fumeurs
Öl auf Leinwand
121,4 x 96,5 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
38.521

The Smokers, *December 1911-January 1912*
Oil on canvas
51 x 38 in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

29 Aktmodell im Atelier, *1912-13*
Le Modèle nu dans l'atelier
Öl auf Rupfen
127,8 x 95,7 cm
49.1193

Nude Model in the Studio, *1912-13*
Oil on burlap
50⅜ x 37⅝ in.

30 Der Ofen, *April 1918*
Le Poêle
Öl auf Leinwand
61 x 50,1 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
38.525

The Stove, *April 1918*
Oil on canvas
24 x 19¾ in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

31 Menschen in der Stadt, *1919*
Les Hommes dans la ville
Öl auf Leinwand
145,7 x 113,5 cm
Sammlung Peggy Guggenheim, Venedig
76.2553 PG 21

Men in the City, *1919*
Oil on canvas
57⅜ x 44⅝ in.
Peggy Guggenheim Collection, Venice

32 Frau mit Vase, *1927*
Femme tenant un vase
Öl auf Leinwand
146,3 x 97,5 cm
58.1508

Woman Holding a Vase, *1927*
Oil on canvas
57⅝ x 38⅜ in.

33 Komposition mit Aloe Nr. 4, *1934-35*
Composition à l'aloès no. 4
Öl auf Leinwand
113,3 x 146 cm
41.877

Composition with Aloes No. 4, *1934-35*
Oil on canvas
44⅝ x 57½ in.

34 Der Seestern, *1942*
L'Etoile de mer
Öl auf Leinwand
147,3 x 127 cm
Schenkung Evelyn Sharp
77.2669

Starfish, *1942*
Oil on canvas
58 x 50 in.
Gift, Evelyn Sharp

35 Die Bauarbeiter mit Seilen, *1950*
Constructeurs au cordage
Öl auf Leinwand
161,3 x 114 cm
Schenkung Evelyn Sharp
77.2668

Builders with Rope, *1950*
Oil on canvas
63½ x 44⅞ in.
Gift, Evelyn Sharp

Robert Delaunay

36 Saint-Séverin Nr. 3, *1909-10*
Saint-Séverin no. 3
Öl auf Leinwand
114,1 x 88,6 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
41.462

Saint-Séverin No. 3, *1909-10*
Oil on canvas
45 x 34⅞ in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

37 Eiffelturm, *1911*
Tour Eiffel
Öl auf Leinwand
202 x 138,4 cm
Schenkung Solomon R. Guggenheim
37.463

Eiffel Tower, *1911*
Oil on canvas
79½ x 54½ in.
Gift, Solomon R. Guggenheim

38 Fenster zur Stadt Nr. 3, *1911-12*
La Fenêtre sur la ville no. 3
Öl auf Leinwand
113,5 x 130,7 cm
47.878

Window on the City No. 3, *1911-12*
Oil on canvas
44¾ x 51½ in.

39 Der rote Turm, *1911-12*
La Tour rouge
Öl auf Leinwand
125 x 90,3 cm
46.1036

Red Eiffel Tower, 1911-12
Oil on canvas
49¼ x 35⅜ in.

40 Kreisformen, *1930*
Formes circulaires
Öl auf Leinwand
128,9 x 194,9 cm
49.1184

Circular Forms, *1930*
Oil on canvas
50¾ x 76¾ in.

Kandinsky
Marc
Chagall
Picasso
Brancusi
Léger
Delaunay

ISBN 3-7913-1069-0